

١٤٥

خميس خياطى

النقد السينمائى





هـــذا الكتـــاب

يتناول هذا الكتاب السينما فى أبعادها الفنية المختلفة ، ويؤكد وجود الناقد السينمائى وأين يعمل وما جمهوره الذى يوجه إليهم نقده . .

كما يتحدث عن تيارات النقد الحديث وأسس هذه التيارات وما ينبغى أن يكون عليه النقد السينمائى مستقبلا . .

١/٧٤٥١٥٤

١٠ ج



كتابك ١٤٥

رئيس التحرير أنيس منصور

خميس خياطى

النقد السينمائى



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج. م. ع.

الإهداء

إلى ابنى « المهدى » الذى يحب السينما ولا ينقدها
إلى صديقى « الطاهر الشريعة » تقديراً له
أقدم هذه المحاولة النقدية .

يقول « لسان العرب » :

النقد والتنقاد :

تميز الدراهم واستخراج الزيف منها ، وناقدت فلاناً إذا ناقشته فى الأمر ، ونقد الرجل الشىء بنظره : اختلس النظر إليه .

قال ابن الأعرابى :

الشرح الحفظ ، الشرح الفتح ، الشرح البيان ، الشرح الافتضاض للأبكار ، وشاهد الشارح بمعنى الحافظ .

قرأت الشىء :

جمعته وضممت بعضه إلى بعض .

السينما ورءوسها السبعة

لا يمكن الحديث عن النقد السينمائى دون الحديث عن السينما أولاً وآخراً . وبما أن الكلام « الكتابى » لا يتماشى مع السينما التى هى « فن المرئيات » سنفعل فعل بطل الروائى الإسبانى « سرفنتيس » ونهجم مثل « دون كيشوت » على طواحين السينما . وحسبنا الله ونعم الوكيل .

يقول الشاعر السوفياتى « مايا كوفسكى » :

بالنسبة لكم . السينما هى الفرجة .

« بالنسبة لى : هى أقرب من التصور للعالم

السينما هى مادة الحركة

السينما هى المجدّدة للآداب

السينما هى المكسّرة للجماليات

السينما هى الجرأة

السينما هى الرياضى

السينما هى موزّعة الأفكار !

لكن السينما مريضة ، لقد رمتها الرأسمالية بغبار الذهب : هاهم أولاء رجال الأعمال الأذكياء يقودونها من يدها ، ويسوقونها بين الطرقات ، يجمعون الأموال بتحريك القلوب بموضوعات مبكية .

الآن : يجب أن يكف كل هذا (١٩٢٢) .

لكن يرد عليه واحد من رجال الأعمال الأذكياء المنتج الإيطالى كارلوبونتى : « يجب أن تصل السينما إلى أمعاء المتفرج ، إذا وصلت إلى دماغه ، ذلك يعنى أن الفيلم سيئ ، فالإنسان الذى يريد تثقيف نفسه لا يذهب إلى السينما ؛ وإنما يأخذ كتاباً » .

والسينما ، قبل أن تتصارعها التيارات الفلسفية والسياسية اختراع علمى يتمى إلى الفيزياء فى تركيب عدساتها وتنظيم أنوارها ، وإلى الكيمياء فى حساسية الفيلم الخام الذى « تكتب » عليه الأحداث المقدمة إلى آلة التصوير السينمائى : أى الكاميرا . .

ومن هذه الصبغة العلمية البحتة التى ابتعد عنها « التجار » واهتم بها العلماء أمثال « جوهانس زان » و « فرانز أوتاثيوس » « والأخوان لوميار » – نشأت السينما . والآن لم تعد تلك الصبغة فى الحسبان ، وإنما طغت عليها اعتبارات أخرى ، فأصبحت السينما عنصراً شعبيًّا تعدّى ميدان التجربة العلمية المنحصرة فى ذاتها وأصبحت « فنًّا » يتخذ صفة الثقافة والتجارة – وكل على حق ، وعنصراً يعتمد على « الفرجة والمال » ، على بيع الأحلام لمن لا أحلام لهم ، أو بالأحرى لمن لم تتحقق أحلامهم . أصبحت السينما ذلك الأفيون الذى يورّد العالم ويزهره وإن كان قاتماً ، يصبح الفقير به غنيًّا ، والأعزب متزوجاً ، والجبان شجاعاً .

تعطى السينما خلسة كلَّ إنسان كلَّ ما يشتهيه ، ولا ترفض له شيئاً

مقابل معلوم بخس بمفرده ، لذلك سمّيت « بمصنع الأحلام » ! .

وإن كانت الأحلام أساس كل فن مهما كانت قيمته فإنها فى حقل السينما لا يمكنها أن تطل على الوجود إلا على ركيزة مالية وتقنية عميقة العروق . وهذا هو عنصرها الصناعى ، لذلك قال الاقتصادى الفرنسى « إدجار ديجان : ومن جهة أخرى فالسينما صناعة . . » .

والصناعة فى العقد الأخير من قرننا ليست ورشات العصور السابقة المعتمدة على الاقتصاد العشائرى والرد على حاجات العشيرة ، وإنما هى دراسة وتخطيط علميان للمتطلبات الاستهلاكية . . إن من صفات اقتصاد القرن العشرين وبالأخص الاقتصاد الرأسمالى منه الذى تعتمد عليه أكثرية الصناعات السينمائية - أنه لا يكتفى بالرد على حاجات المجاميع الشعبية الأساسية ، وإنما يعمل على تضخّمها والرد عليها وإنمائها فى الوقت نفسه ، وهذا ما يسمى بالسوق الاستهلاكية وبمجتمع الاستهلاك الذى يتسم بالبطنة و« الزبالة النظيفة » ، مجتمعٍ لايقيّم فيه الإنسان إلا بقوة عمله وبقيمته الشرائية .

وبهذا تعدت السينما الصبغة الفنية ، لتكون بضاعة تباع لتشترى . بضاعة غريبة المواصفات إذ إن استهلاكها يعتمد على النظام المقلوب لعملية العرض والطلب . إن الأفلام تعرض على الجمهور / الجماهير دون أن يطلب هذا الأخير ذلك .

وأيننا من المخرج (وهذا مصطلح جديد فى تاريخ السينما ، ظهر سنة

١٩٢٢ مع عملية « نوادى السينما » وأثر المخرج « لويس دولوك ») ، أيننا من الأغراض النفسية التى ألحت عليه ليقدم بتجربته للآخرين ، أيننا من السينمائيين الهواة الذين همهم الأكبر هو « التعبير عن الذات النفسية » ؟

كل هذا ليس فى حسبان سينما اليوم . إنها « تجارة » ، وتخطئ مرات فتكون « فنا » .

خلاصة هذا المدْخل الضيّق أن الذى ينظر الآن للسينما كنتاج فرد نموذجى ألهمته نفسه وأغرته كبرياؤه ، ليدلى بنظرته للعالم ، ليجسم تجربته بصفة ذاتية حتى لو التحمت بهموم الآخرين ومشاكل الطبقات الاجتماعية ، هذا الذى ينظر إلى السينما هكذا مخطئ نصف الخطأ .

إن أحسن صورة للتعريف بمكونات السينما يمكن أن يكون من عنوان فيلم المخرج البرازيلى « جلوبر روشا » « الأسد ذو الرءوس السبعة » (١٩٧٠) .

ولنتبين ما هية السينما يجب أن ننظر فى هاته الرءوس مع العلم بأن الفصل بينها ليس إلا من قبيل المناسبة المؤقتة ولسهولة عملية التعريف . أما حقيقتها فهى متشعبة التشابك ، متفرعة الأسباب ، ويتطلب كل رأس دراسة وافية لوحده .

هذه الرءوس هى : الفنية والجمالية والنفسية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والحضارية . وتعامل هذه الرءوس بعضها وبعض يعطى فى النهاية « السينما » ذلك « الحفل / الفرجة » الذى يؤمه المتفرجون كلَّ

لأغراض مختلفة وأسباب متعددة . فمعرفة هذه الأغراض واستقصاء هذه الأسباب كما سنرى فى الأبواب المقبلة إنما هى من مهام النقاد السينمائيين ، لأن بمعرفتها يمكنهم معرفة السينما وأثرها فى نفسية متلقيها .

الرأس الفنى :

لا نستعمل هذا المصطلح فى معناه المتداول ، وإنما كمرادف لكلمة التقنية (بدلاً من كلمة « تكنولوجية ») . إن هذا الرأس يتمثل فى الآلات الممكّنة من تحقيق « عملية فوتوغرافية لتسجيل وبثّ الصور بصفة متحركة » . وهذه الآلات فى مجملها هى : الفيلم الخام ، وآلة تصوير سينمائى تسجل ٢٤ صورة فى الثانية (الكاميرا) من خلال عدساتها (أقل وأكبر من ٥٠ ملم) ثم تحميض الفيلم الخام بمواد كيمياوية خاصة وفى النهاية آلة العرض السينمائى .

بدون هذه الأدوات الأولية لا وجود للسينما ، وهذه الآلات هى الوسيلة الأولى لتحقيق ما يسمى بالسينما لأنها الوساطة المبدئية التى تحوّل الأفكار والكلمات إلى صور متحركة

الرأس الجمالى :

بداية من هذه الأرضية الفنية / التقنية تتحصل السينما على صفة « اللغة » ؛ لأن كما يقول السينمائيون « لغة السينما هى مرورها من صورة

إلى صورتين ». فتسجيل الصوت والصورة « هكذا » بدون ترتيب وتنسيق وتدخل من العامل المثقف الحساس لا يمكن السينما أن تعبِّر. والعنصر الجمالى الذى هو التعبير لا وجود له إلا بعملية الترتيب والتنسيق وذلك عن طريق « حركة » الكاميرا واستعمال عدسات معينة وإضاءة خاصة وتركيب « منتاج » الصور بعضها مع / ضد بعضها . وبهذا تكون السينما اكتسبت لغتها المميزة لها للتعبير عن الخلفيات النفسية والاجتماعية لصاحب أو أصحاب المشروع السينمائى .

الرأس النفسى :

هذا الرأس والذى يليه يكوّنان ينبوع كل فن مهما كان : ففنية وتقنية وجمالية السينما لا تؤدى وظيفتها إذا ما انفصلت عن الإنسان ومشاكله الفردية / الذاتية والجماعية . إن أى إنسان فنان أصلا ، يحمل بين طياته آمالاً يريد تحقيقها أو أحزاناً يريدها أن تنمحى بغض النظر عن قيمة وشرعية هذه الأحلام وهذه الأحزان .

المهم هنا هى الملكة والرغبة التعبيرية اللتان تكونان الفن ومنه السينما . إن أى تجربة مهما كانت ذاتيتها وشرعيتها إنما هى فى المقام الأول مادّة للفن وللسينما . ذلك أن من أحلام موجة « الواقعية الجديدة الايطالية » كما يقول المخرج « زافاتينى » تصوير رجل يمشى لمدة ساعة ونصف الساعة ، ولا يتعرض لشىء ، رجل ينظر إلى العالم المخفى علينا .

فيثور أولا يثور ، يفرح أولا يفرح ، هذه الانفعالات هى المكونات الأساسية للفن السينمائى ؛ لأنه فن الرؤية والإحساس النظرى . والعين الأصلية للفن السينمائى هى تلك التجربة (السلبية أو الإيجابية) الذاتية أو الجماعية جزئية أوكلية يقدمها صاحب أو أصحاب المشروع السينمائى للناس حتى يتفاعلوا معها أو ينفروا منها أو يتعظوا بها . .

الرأس الاجتماعى :

وإذا ما تعدت تلك التجربة حدود الفردية الضيقة وأصبحت على قارعة الطريق (قاعات العروض السينمائية) تطلب النظر والإصغاء إليها – فهى قد خرجت عن نطاق « النفس الفردية » لتصبح عاملاً اجتماعيًا أساسه وهدفه محاورة الآخرين .

والسينما أكبر اكتشاف هذا القرن – أداة اتصال جماهيرى تتكون من « مرسل ورسالة ومستقبل » . فمن المرسل فى العملية السينمائية ؟ هل هو المخرج وحده ؟

طبعاً لا ؛ لأن العملية السينمائية مهما قيل عن فرديتها فهى عمل جماعى . ولكل من شارك فيها لتوصيلها حساسيته الخاصة ونظرته للعالم ، لذا تكون « الرسالة » نتيجة التفاعل الذى بين كامل عناصر العملية السينمائية . وما قيمة الرّسالة التى لم يتقبلها أحد ؟

لذا دور المستقبل دور هام وهو الذى يعطيها صبغتها « الاجتماعية » .

وهذا المستقبل هو أنا وأنت وكلنا جميعاً .

لكل منا تجربته اليومية والتاريخية ، لكل منا أغراضه التى تدعوه لمشاهدة فيلم معين دون الأفلام الأخرى ، وبالتقاء هذه الأغراض بالفيلم تنتج عملية القبول أو النفور ، وفى النهاية الجمهور أو الجماهير هى الحكم على كل تجربة فنية .

وللعوامل الاجتماعية أبعاد أخرى تجعل الفيلم يخرج عن أيدى فاعليه ؛ ليصبح بضاعة أو كما يقول النقاد الاجتماعيون التاريخيون « عاملاً تاريخيًّا » ؛ لأنه الوثيقة الحيّة التىَ يمكن دراسة المجتمع من خلالها أو من خلال تصرف الجماهير أمامها .

وكم من أفلام خرجت عن نطاق المخرج ومجموعته وأصبحت دلالة اجتماعية ؛ لأنها تعدت الحدود الفردية ؛ لتكون مدلولاً فنيًّا عن تجربة نموذجية يرى المجتمع حالته فيها . وإن تكلمنا عن المجتمع ككل - فذلك لتبسيط النظرة وإلا كان من واجبنا أن نشير إلى العوامل الطبقية إلى مشروعات هذه الطبقات ، إلى كيفية « تبضيع » (جعلها بضاعة) السينما مع الحفاظ على عنصرها الفنى .

ومجمل الأسباب الخارجية عن ذاتية المخرج والعاملين السينمائيين هى المكونة لهذا الرأس والجاعلة منه أثراً فنيًّا ومرآة عاكسة للمجتمع عن دراية أو غير دراية .

الرأس الاقتصادى :

والمعروف هو أن السينما هى فى ذاتها « تقنية الخيال » : أى أنها مزج بين العلم والفن ، إنها تقنية نابعة من زمن معين (الرأسمالية) ومن مجتمع معين كذلك ، وهو المجتمع الغَربى الصناعى . . ومن خاصية الصناعة السينمائية التى أشرنا إليها وحددنا هويتها فى الرأسين الأول والثانى أنها لكى تدوم يجب عليها أن تولد نفسها من نفسها : أى يجب على كل فيلم أن يعطى فيلما (ثانياً) فثمن كل تذكرة سينما إنما هو فى الأصل استرجاع لرأس المال بعد كل الضرائب ، ثم اعتراف بالضمان وباستمرارية العمل .

وهذه الحلقة الاقتصادية هى أساس الأبجدية السينمائية ، ولا يمكن هذا الرأس أن يعمل إلا إذا تعامل إيجابيا وسيكولوجية المتفرج العادى / النموذجى ، ذلك الذى تنبت فيه حاجة الذهاب إلى السينما دون أن يدفع إليه جبراً .

وبما أن الرأسين الأولين هما أساسا كل عمل سينمائى ، وبما أنهما يتبعان الميادين الصناعية الثقيلة التى تتطلب استثمارات كبيرة لا يقدر عليها إنسان بمفرده ، وبما أن هيكل الصناعة السينمائية هو هيكل رأسمالى آت من هيكل اجتماعى رأسمالى لا تقيّم فيه الحاجة الثقافية للمواطن / المشاهد إلا بالأوراق المالية – يمكننا أن نستشف العنصر الاقتصادى المهيمن على التعبير السينمائى ... ولا غرابة أن تكون الصورة الشائعة

للمنتج السينمائى تعتمد على اليسر والسلطة ، فذلك يندرج طبق عقلية رأسمالية تعبر عنها بصدق كلمة الأستاذ الطاهر الشريعة : « السينما نتاج الأغنياء » .

الرأس السياسى :

ومن الرأس السابق لنصعد درجة فسنجد أنفسنا فى كواليس السلطة ... وعلاقة المنتج بالسلطة وبرجال السياسة علاقة عضوية : فكاذب كل منتج يقول : إنه ليست له أية علاقة بالسياسة عند إنتاج أى فيلم ؛ فمن البديهى القول بأن كل فكرة وراء أى فيلم أو أثر فنى تجد مكانها داخل تيار سياسى معين ، وكم من أفلام وجدت نفسها مقحمة فى معارك سياسية بدون أن تكون قد عبرت عنها بوضوح ! والسياسة هنا ليست بمفهوم الطبقة السياسية الحاكمة ؛ وإنما بمفهوم قيمة ومقدرة تيار معين على دراسة وتحليل العوامل الكلية التى تبلور مجتمعاً معيناً وتعطيه صفاته الخاصة . وللسينما فى هذا الميدان دور كبير يعتمد على شعبيتها القائمة على محاكاتها للواقع المعاش أو المراد .

فكم من حكومة رأسمالية كانت أم اشتراكية لم تبق السينما (إنتاج ثقافى / اقتصادى) تحت نظرها قبل التصور (الرقابة على السيناريو) وقبل الاستغلال (الرقابة على نسخة العرض) وبعد الاستغلال (الرقابة على الإيرادات) وذلك ليس محبة فى تطور هذه الأداة ؛ وإنما

لاستعمالها ، وهذا الاستعمال ليس واضحا ؛ وإنما يقع على حسب العلاقات الطبقية القائمة بين المنتج أو القائم على عملية الإنتاج والقائمين على هياكل الدولة / السلطة :

فكم من حكام العالم الثالث لا ينظرون إلى السينما إلا نظرة الريب أو الاستخفاف ! وكم منهم لجئوا ويلجئون إلى استعمال السينما كأى أداة إعلامية لتخدير عقول مواطنيهم وتوطيد تسلطهم على شعوبهم ! . .

الرأس الحضارى :

ومن هاته الدرجة نَلْقَى الرأس الحضارى للسينما : لقد قيل ونعيد القول : إن القرن العشرين هو قرن الصور المتحركة من سينما وتلفزيون وفيديو إلخ ... من وسائل التعبير والاتصال : فالصورة أصبحت ظاهرة الحياة الحاضرة ، تغطى على عيش المواطن العادى الغربى بصفة مخيفة : يجدها فى الصباح عن طريق الجرائد ، فى عمله عن طريق الإشهار ، فى بيته عن طريق التلفاز ، فى وقت فراغه عن طريق السينما . .

وأكثر من ذلك : لقد أصبحت الصورة بوصفها مستنداً ذا تعبير بالغ — من العناصر المكونة للتعبير الإنسانى فى هذا القرن . دخلت المسْرح والرواية والشعر حتى الحفلات الراقصة ... نأمر ونؤمر عن طريق الصورة نُخبِر ونخبَّر عن طريق الصورة . . ويمكن أن نحصر كل ذاكرة العالم فى فيلم صغير سهل الحفاظ عليه مما جعل عالم وسائل الاتصال « ماك

لوهان » يتكلم عن « القرية الفلكية » تلك التى لا فرق فيها بين مريخى وأرضى ، وهذه المنزلة ليست منحصرة فقط فى وسائل الإعلام ، وإنما توازيها تطورات عمودية وأفقية فى كامل مرافق الحياة من سلوك وتصرفات أمام مظاهر التفتح على الغير ، أمام محو الحدود الفاصلة بين الثقافات ، أمام عالمية السلطة وفردية الإنسان ...

يمكن آن ذاك القول بأن الإنسان أصبح واحداً ، ينظر إلى الآخر فيرى نفسه لا غيره . ينظر إلى نفسه فلا يعترف بها ..

والسينما ليست إلا حلقة صغيرة وصغيرة جداً من هذا البرنامج . وهنا تصبح رءوسها عروقاً غير ظاهرة ، والسينما وسيلة تعبيرية لا غير ...

الناقد السينمائى

وأمام هذه الظاهرة الحضارية ، ما النقد ؟

وهل يعقل أن نعرف العملية النقدية بدون أن نتطرق إلى من يقوم بها ، إلى العوامل الثقافية والعناصر الاجتماعية المشاركة فى تكوين شخصية العنصر الناقد ؟

طبعا ، لا ، والناقد السينمائى لا ينفرد وحده بهذه الأسئلة ؛ فكم من مرة طالعتنا الجرائد العربية والغربية بصفحات تتحسر على انعدام النقد ، تنقده وتطلب إيجاده وتعريفه ! وكم من مرة سمعنا على شفتى هذا الروائى أو هذا الرسام أو هذا السينمائى أن النقد غير موجود ، أنه لا يلتفت إليه ألبتة ! ولقد قال مرة المخرج الإيطالى فيديريكو فلينى إن : « النقاد من أسوأ حشرات العالم »

وبرغم هذا النفى وهذا التجنى نجد أنفسنا فى كل جريدة أو مجلة تحترم نفسها وقراءها ، أمام باب صحفى يحمل اسم « نقد سينمائى » ، أمام آفيشات (ملصقات) تحمل (دائماً) كلمة إعجاب من ناقد . وكم من مرة فى اليوم الواحد تصل النقاد دعواتٌ لحضور عروض سينمائية خاصة بهم وقبل استغلال الفيلم فى قاعات العرض السينمائى ! . . ووصلت الحالة إلى أن فرض جمع من النقاد مشاهدة الفيلم كلٌّ وحده حتى

لا يتزعزع . وبرغم ما يتطلبه هذا من أموال فإن شركات التوزيع تطلب الطلب وهى شاكرة لأنها تعلم أن ثلث نجاح الفيلم على يد هذا الناقد .

نرى من هنا أن للناقد صفة غير موثوق بها ، ليست لها أسس فى ميدان الخلق والإبداع ولا فى ميدان التوزيع والاستغلال التجارى . إنه عنصر بين بين : بين الفن فى حسه النقدى وبين التجارة فى علاقته بالموزعين . بين بين : بين المخرج عين التجربة الفنية والمشاهدين هدف الأثر السينمائى . . . إن الناقد السينمائى وسيط بين ميادين حيوية بالنسبة للعمل السينمائى . . . وهذه الوساطة ليست بالعمل السهل ، وككل وساطة فهى لا تعمل لمصلحة طرف معين . وإنما تعمل على المصالحة ، وفى النهاية تعمل على إيجاد الحقيقة . . . وهذا الهدف ليس جديداً فى تاريخ الإنسانية ، ولكن ما الحقيقة بالنسبة للناقد السينمائى ؟

إنها الزمن الذى يلتقى فيه الناقد والأثرُ الفنى الذى يجمع بين الشخصية الحية والتعبير الممتاز ، ولكن كيف يمكن الناقد الالتقاء بهذه اللحظة ؟

تكوينه :

قليلة جدًا أو معدومة الوجود المدارس والمعاهد الخاصة بتدريس النقد عامة أو النقد السينمائى خاصة ، هناك معاهد « التذوق الجمالى وهى بمثابة معاهد النقد ، غير أنها تخالفها فى عدم الاعتماد على فنيات السينما .

هناك كذلك فى الجامعات الغربية وقليل من جامعات العالم الثالث أقسام لا تدرس فيها مادة جماليات هذا الفن أو ذاك ، ولا يدرس فيها النقد بذاته وإنما كيفية استقراء الفيلم ، كما يدرس طالب الآداب كيفية تحليل رواية « قنديل أم هاشم » أو معلقة « امرئ القيس » أو مسرحية « الزير سالم » حتى يتسنى له تقديمها وتحليلها إلى طلبته على حسب قيمه وتكوينه الثقافى .

والناقد السينمائى لا يمت بصلة إلى هذا النوع من الدراسة الأكاديمية ، إذ إنه أمام فن كما عرفنا له عدة فروع فنية أخرى (الموسيقى والأدب والفن التشكيلى إلخ . . .) ولو ألقينا نظرة سريعة على تكوين النقاد السينمائيين لوجدنا أنهم ينقسمون قسمين لا ثالث لهما .

١ – النقاد الأكاديميون :

لا نستعمل هذه الكلمة فى معناها السلبى . وإنما كصفة دراسية . إذ إن جل هؤلاء النقاد تخرجوا من الكليات التى يدرس فيها النقد السينمائى كمادة من علم الصحافة والإعلام .

آن ذاك فإن الناقد السينمائى صحفى قبل أن يكون ناقداً . ويعمل فى مؤسسة صحفية إعلامية واشتغاله بالنقد السينمائى يساوى اشتغاله بنقد الفن التشكيلى أو تغطيته لحوادث المرور أو مباريات كرة القدم .

وهذه القدرة على تغطية أى حدث اجتماعى وبدون اختصاص تمت

فى مؤسسات إعلام العالم الثالث . ولهذه الميوعة عدة أسباب أولها : عدم الاعتراف بالاختصاصات (الفن واحد ومن هو قادر على قراءة لوحة فنية له القدرة نفسها على تحليل رواية أو مسرحية . . .) .

أما الأسباب الأخرى فمنها القانونية (الناقد السينمائى صحفى وبذلك فهو فى السلة نفسها مع الصحفى السياسى والرياضى وغير ذلك) ليست له حرية تكوين جمعيات إلا فى القليل من الدول العربية . وهناك الأسباب الاقتصادية والمتمثلة فى علاقة المجلات بأصحاب الإعلانات فلا يحق للناقد أن يقول كلمة « سوء » فى هذا الفيلم أو ذاك حتى لا تنقطع الموارد عن الصحيفة أوالمجلة ، والسبب الأخير لا الآخر هو أن القسم الثقافى الذى هو النقد السينمائى جزء منه ليس له اعتبار فى أعين رؤساء المؤسسات الصحفية ومن ثم فهو لا يخضع للرقابة إلا فى حدود ما لا يمس المصالح الاقتصادية والسياسية . للناقد كل الحرية وإنما عليه ألا يقول كل شيء .

موقف يرجع بالضرر على العمل نفسه فنرى نقاداً ضعيفى الإرادة والمعتقدات خاضعين لقرارات رؤساء التحرير الذين غالباً لا يفقهون شيئاً فى المسائل الثقافية ، وخاصة فى المسائل السينمائية . . .

٢ -- النقاد العصاميون :

وهذا القسم ينقسم إلى عدة أقسام على حسب التكوين الثقافى للناقد .

(ا) المنتقدون الأميون :

هم منتشرون كثيراً فى صحفنا ومجلاتنا وإذاعاتنا . وهم أسوأ ما وُجد فى الحقل الثقافى . ولنا فى عالمنا العربى أمثلة عديدة لا يصعب حصرها . دخلوا ميدان النقد من باب الوساطة والعلاقات الشخصية . فأصبحوا كمتعهدى الحفلات العديمى الموضوعية . لا يهمهم إلا الشهرة و « ماهية » آخر الشهر ! لا يملكون ولو ذرة واحدة من الثقافة العامة يتعاملون والثقافة والفنّ السينمائى تعامل المرتزقة ! هواياتهم المفضلة اقتناص الأخبار الشخصية « الوردية » وثمن كرفتة فلان وتسريحة علانة ! يكتبون فى النقد السينمائى وبين أعينهم كلمة مجاملة لتلك الممثلة يتكلم عنها وكأنها من غرامياته الجديدة ! أو شتم وثلب لذلك الممثل .

والذى يعترض على تصنيفهم فى ميدان النقد له كل الحق . وإنما إن أطلنا الحديث عن هذا الصنف فذلك لتمركزهم فى وسائل إعلامية هامة ، وعملهم على تخريب عقلية القارئ والمتفرج العربى !

وليس العالم العربى وحده الذى يملك مثل هذا الصنف . فهو موجود أينما وجدت العقلية الاستثمارية الرأسمالية التى تجعل من السينما عالماً غير طبيعى مملوءاً بالحياة السهلة المائعة ، وكلمة « النجومية » تعبر بصدق عن أيديولوجية السينما المهيمنة التى يعملون داخلها والتى تعتمد على ذر الغبار أمام أعين المشاهدين ، ويقول « بريخت » : إن هذا النوع من

الصحافة يعمل جاهداً على نشر غراميات هؤلاء النجوم ، ولم يخطر له مرة واحدة أن ينشر قائمة بالمبالغ المالية التى يتحصلون عليها . . .

(ب) النقاد صدفة :

إن هذا الصنف من النقاد لا يتدخل فى ميدان النقد إلا بصفة غير منتظمة ، لا لأنهم غير قادرين على الممارسة النقدية ، ولكن لأنهم يفتقرون إلى حب السينما بأفلامها « الجيدة » و « الرديئة » . أصولهم الثقافية لها عروق متعددة وجلهم ينتمى إلى العلوم الإنسانية من فلسفة وعلم اجتماع وعلم نفس إلخ . . . يتحركون للدفاع أو لمهاجمة فيلم معين أو تيار معين من السينما له صلة قريبة باختصاصهم الثقافى ، وبذلك فإن أثرهم على العملية النقدية طفيف بخلاف أثرهم الأدبى على الفيلم أو التيار السينمائى الذى من أجله عاملوا النقد . إنهم ليسوا بنقاد سينما ؛ وإنما هم مشاهدون من صنف خاص ، لهم القدرة على إلقاء نظرة مجردة تغنى الفيلم ، وتترادف هى وعملُ النقاد .

(حـ) نقاد السينما :

هذا الصنف الأخير هو الذى يجب أن يكون محور اهتمام هذا الكتيب .

تربيتهم الثقافية مختلفة الآفاق وتنبع من مجالات المعرفة الإنسانية ، غير أنهم مروا كلهم بمدرسة واحدة لا غير : « السينما » .

تعلموا ودرسوا السينما على كراسى قاعات العرض ومكتبات السينما (السينماتيك)

إنهم شاهدوا آلاف وآلاف لأمتار من الأفلام الآتية من جميع أنحاء العالم ، درسوا فى ظلمة هذه القاعات كيف يشاهدون أولاً ، ثم السماع ثانياً والحكم ثالثاً ؟ . . ولكن تعلموا قبل كل شىء كيفية التعامل مع الصورة المعروضة لا بمشاهدتها إجماليًا ، وإنما بالنظر إليها فى جزئياتها . فى تكوينها والشىء الأهم فى الشعور بها وبالحياة التى تنبعث منها فلا يأتى حكمهم قاطعاً خشناً كحكم العدالة ، وإنما هو حكم رصين ومتباين ولين ومعزز بتجاربهم الذاتية وثقافتهم وحساسيتهم .

هل هذا يعنى أنه لا همّ لهم سوى مشاهدة الأفلام ؟ طبعا لا ! إنهم يغرفون من المعرفة الشاملة أكثر مما يغرفه مثقف آخر . يقرءون الروايات كثيراً والدواوين والمسرحيات . يقرءون الدراسات السياسية والفلسفية والعلمنفسية الكثيرة ، يشاهدون معارض الرسم ويواكبون الأحداث الاجتماعية / السياسية . وهاته المعرفة الشاملة ليست مظهراً من مظاهر الاكتفاء الذاتى الذى انقرض تحت اختصاصية القرن العشرين .

لقد فككنا الرءوس السبعة التى تتكون منها السينما ، فعلى الناقد أن يتكيف على حسب طلب الفيلم المعين وألاّ ينظر إليه نظرة واحدة وسريعة من خلال عنصر واحد ، وإنما أن يشاهده مرات متتالية من خلال كامل عناصره . وهنا يمكن بثقافته التى أشرنا إليها أن يعامله وتعينه تلك الثقافة

على الشعور ، و « قراءة » حالة معينة يصورها الفيلم أن يحس بحركة ما أو يلتقط إشارة ما تدله على المعنى الخفى لأى أثر سينمائى أوكما يقول عالم اجتماع الأدب « لوسيان جولدمان » أن يقتنص ذلك الشيء الخفى الذى يتمركز عليه الفيلم . ولقد علمت مرة من « برتران تافرنيي » الناقد الفرنسي الذى أصبح من أهم المخرجين الفرنسيين أنه يقطع المسافة التى بين باريس وبروكسيل لا لشيء إلا لمشاهدة فيلم معين !

خلاصة هذا أنه إذا كان من الصعوبة وجود ناقد اجتمعت فيه كل هذه العناصر فإنه ليست فى العالم مدرسة يتخرج منها نقاد السينما . مدرستهم (الوحيدة) الحياة وحب السينما وما يمكن تسميته بالجنون الثقافى . وهناك من النقاد من لهم هذه الحساسية التى بتعاملها مع العمق الثقافى تجعل منهم أناساً قادرين على فك وحدة الأثر السينمائى ، ثم إدماجها فى التيار الثقافى العام دون الحط من قيمتها الذاتية .

غير أن لهذا الحس حدوده المادية البحتة المنجرّة عن الميدان الذى يتكلم منه الناقد . عن الموقع الذى يتوجه منه إلى قرائه وعن المادة الإعلامية التى ينقل من خلالها آراءه إلى مستقبليها .

أين يعمل الناقد السينمائى ؟

وفى هذا المجال تجب الإشارة إلى أنه لا وجود لنقد واحد وإنما لعدة أنواع من النقد .

وسبب هذا التنوع ليس المنهج ، وإنما كذلك طبيعة المؤسسة التى يعمل بها هذا الناقد ، والمكانة التى تحتلها السينما فى منظور هذه المؤسسة .

لن نأتى بجديد إذا قلنا : إن الناقد الذى يعمل بمجلة أسبوعية يتصرف إزاء الفيلم خلافاً عن الذى يعمل بجريدة يومية ، كذلك الفرق بين الذى يعمل بالإذاعة والذى يعمل بالتلفزيون وكلاهما يتعامل هو وهيكلٌ يحتل فيه الصوت والصورة مكانة رئيسية .

إن طبيعة المؤسسة لها أثرها على القيمة النقدية سواء على الصعيد المساحى أو الزمنى أو على الصعيدين الثقافى والسياسى :

* إن الناقد العامل بالتلفزيون له السهولة فى التعامل مع السينما ؛ إذ إن فى مقدرته تقديم نماذج من الأفلام بصفة متحركة أو ثابتة لدراسة قيمتها الفنية أو الثقافية ، وذلك أمام المشاهدين . أى أن عملية النقد يمكن أن تصبح عملية تشريح تحيط بها « الصبغة » الموضوعية لأنها تعتمد فى تحليلها على أداة سينمائية تسلطها على أثر سينمائى ، فتكون إشارته إلى الخاصيات السينمائية مبنية على حجج سينمائية يمكنها أن تتعدى الفيلم

المدروس للمقارنة بينه وبين أثر ثانٍ أو ثالث إلى ذلك . . .

قد يقول كل قائل : إن هذا فى مقدور كل ناقد صحيح ؛ إنما الناقد التلفزيونى يعامل السينما بآلات سمعية بصرية : أى بالسينما نفسها ، بهذا يمكنه إقناع المشاهد بحججه فى صحة أو عدم صحة طريقة المعالجة السينمائية للموضوع المطروح . خلافا عن الناقد الإذاعى الذى لا يتعامل إلا والصوتُ ، وبهذا فهو قاصر ، ولا غير قادر ، عن إعطاء صورة حية للأفلام المنقودة .

* فالناقد الإذاعى يعتمد أكثر على الصوت (أى على المؤثرات الصوتية على الحوار إلخ ...) أو يعتمد على ما هو خارج الفيلم ، أى على أحاديث مع المخرج أو الممثلين أو الفنيين إلخ ... حتى هذا المنهج فهو مقتصر على طبيعة البرنامج الإذاعى والقناة التى يذاع منها . .

والفرق بين هذين الصنفين والنقاد العاملين بالصحافة فرق كبير .

* إن نقاد الصحافة يتعاملون والكلمةُ المعبرة عن السينما ؛ كما يتعامل ناقد الإذاعة والصوتُ وناقد التلفزيون والصوت . وهذا التعامل ليس فى المستوى نفسه من جريدة أو مجلة إلى أخرى .

* إن الناقد السينمائى العامل بالصحافة ، له أثر كبير على القراء ويعتبر فى الدول الغربية من العوامل التى يجب الاعتماد عليها لإنجاح أى فيلم . لذلك نجد أن كل مؤسسة توزيع الأفلام لها قسم خاص للاتصال

بالصحافة وحثها على نشر أكبر عدد من الأخبار قبل وعند وبعد الانتهاء من تصوير الفيلم .

وداخل هذا الصنف لنا عدة أصناف تحتية تنقسم على حسب طبيعة ودورية النشرية :

فالعامل بالصحافة اليومية لا يقدر على متابعة كامل الأفلام الموزعة فى الأسبوع فتراه يعمل مع نقاد آخرين فى الجريدة حتى يتمكنوا من تغطية كل الأفلام . فجريدة مثل « لوموند » الفرنسية يعمل بها أربعة نقاد يتداولون الأيّام والأفلام ، كلٌّ على حسب مقدرته واهتماماته ، مع العلم أن نقادا آخرين يكتبون بها بصفة غير منتظمة ويهتمون بميادين سينمائية تتمشى مع اختصاص كل واحد منهم . إن الأفلام الأوربية والأميريكية يتقاسمها كل من « سيكلييي » و« بارونسلى » ويهتم بأفلام العالم الثالث السيد « لويس ماركورّال » بغض النظر عن مقالات الآنسة « كلاردوفاريو » . غير أن فى الدول النامية والعربية بالأخص لا نجد فيها أى فرق بين صحفى يكتب عن حوادث المرور والناقد السينمائى . ولقد رأيت بنفسى عدّة مقالات فى الصحف العربية (التونسية خاصة) ممضاة من طرف أعضاء الصحافة الرياضية . فيصبح النقد السينمائى عندنا أشبه بالانطباعات العادية المبنية على أسلوب مخالف أسس النقد التى سنقدمها فيما بعد .

فهذا الناقد فى الجريدة اليومية – بالأخص أيام المهرجانات – ليس له

من الزمن الذى يجعله يغوص فى خبايا الأثر السينمائى وعناصرها فنية كانت أو فكرية . . فيؤثر ذلك على اتجاه المقال وبعمل العادة والألفة يصبح القراء لا يتنظرون من الناقد أن يدرس خاصية الفيلم ؛ وإنما أن يقص عليهم « حدّوتة » وأن ينصحهم بمشاهدته أم لا . فنجد مثلاً بالنسبة إلى فيلم « امرأة تحت تأثير دائم » للمخرج الأميركى « كازافيتس » الذى حتى يقيم أحسن تقيم يتطلب دراسة وافية للهيكل الاقتصادى الأميركى وآثاره النفسية والثقافية لا على المرأة فحسب ؛ وإنما على الرجل باعتباره أساس العائلة المتوسطة الأميريكية . فناقد الجريدة اليومية ليس فى إمكانه إلا الإشارة إلى هذه العوامل دون الغوص فيها وتشريحها .

ثم إن هناك من الجرائد اليومية مثل « لوموند » لا تنشر الصور ، فعلى الناقد آن ذاك أن ينبه القارئ إلى التكوين الجمالى للفيلم ، إلى دور الديكور علماً منه أن أى إشارة فى الفيلم ليست وليدة الصدفة ؛ وإنما نتجت عن اختيارات فنية وفكرية لها مدلولاتها النفسية عند أشخاص الفيلم .

أما الناقد العامل بالجرائد والمجلات الأسبوعية ، فله متسع من الزمن ومن المساحة يمكنانه من التطرق الأكثر غوصاً فى كامل عناصر الفيلم : فمقالات الفرنسى « جان لوى بورى » لها أكبر أثر يمكن أن يكون لناقد فى فرنسا . لماذا ؟

أولاً : لأن مجلة « النوفل أبسرفاتور » لها قيمتها السياسية بين الشباب

الفرنسيين بعد انتفاضة مايو ٦٨ .

ثانيا : لأن من سياسة هذه المجلة ألا تفوتها أية ظاهرة ثقافية إلا أشارت إليها ، فالناس يشترونها حتى يكونوا على علم بها .

ثالثا : أن هذا الناقد من الروائيين الذين تحصلوا على جائزة « الجنكور » فى الأدب بروايته « قريتى تحت الألمان » . فشاعرية هذا الناقد وحسه الفنى يجعلانه من النقاد الذين يعتمدون على حدسهم وقدرتهم السردية والتحليلية فى تقديم الفيلم المختار .

والنقاد العاملون فى المجلات الأسبوعية الأخرى مثل « لوبوان » و « الإكسبرس » إلخ بدءوا يتجهون إلى الأدب ويصبح عندهم الأدب النقدى هواية وعملاً معاً :

فناقد مجلة « الهومانيتى الأسبوعية » السيد « سامويل لاشيز » المنتمى للحزب الشيوعى الفرنسى أصبح له من الثقل النقدى ما يجعله يشير إلى أفلام لا تتمشى مع الاختيارات السياسية لحزبه ، ومع ذلك يتابع عمله بهذه المجلة .

غير أنه فى هذه السنين الأخيرة لم يعد هناك فرق بين الجرائد اليومية والمجلات الأسبوعية . وقد علمت من « بورى » أنه أصبح يعمل بمجلته كما يعمل أى ناقد بمجلة يومية ، يكتب مقاله ويقدمه إلى التحرير قبل نشره بأسبوع لذلك لا يكتب عن كل الأفلام التى شاهدها فى الأسبوع بغض النظر عن قيمتها الفنية والفكرية ؛ وإنما على حسب المساحة

المخصصة للنقد السينمائى (صفحة من الحجم الكبير) ولا يمكنه تقديم إلا فيلمين أو ثلاثة . وبين هذه الحواجز المادية عليه أن يبحث فى الفيلم دون أن يأتى على قيمته ، ومهما كانت الحواجز كثيرة تظهر قيمة الناقد وتصرفه إزاء الفيلم ؛ إذ عليه أن يغوص بين طياته بصدق ، ومهما كانت النية حسنة فهى لا تختصر فى أن « الفيلم جميل ذو قصة جيدة وممثلون قادرون » . . إلخ .

أما الناقد العامل فى مجلات شهرية سياسية إخبارية أوسينمائية ، فهو يعمل فى ظروف أحسن ، إذ له من الزمن ما يمكنه من الرجوع إلى المراجع لاستقصاء معطيات الفيلم ، له الكثير من الوقت حتى يتخمر الفيلم فى ذاكرته ونفسيته ليعطى زبادته أحسن عطاء ، ويكون ذلك العطاء أكثر قيمة إذا كانت الدراسة منشورة داخل إطار سينمائى ، فى نطاق مجلة سينمائية . وهذا مع الأسف ما يفتقر إليه عالمنا العربى رغم المحاولات العديدة الجارية حاليًا بالجزائر ومصر وسورية .

وخلافا عن النقد اليومى لا يعمل هذا الناقد على تقديم الفيلم فحسب ؛ وإنما على دراسته وتحليله وتقييمه بالنظر فى عناصره المتشابكة ، إذ ليس له ما يحد نظرته لا على المستوى المادى ولا على المستوى المعنوى . . أكثر من ذلك : لقد رأينا مجلاتٍ تخصص أعداداً كاملة لفيلم واحد أو مخرج ما .

وهنا يتصرف الناقد كما لو أنه يكتب دراسة مطولة . وذلك له على

مستوى النقد أهمية أكبر إذ يتعدى القراءة السريعة ليدخل ميدان البحوث والدراسات السينمائية .

وهذا على حسب رأيي هو ما يمكن أن يصل إليه ناقد ما ، وبذلك يمكن الحكم على هوية النقد وشرعيته الفنية والفكرية .

إن هذا هو الناقد الذى يكوّن محبي السينما الذين بدورهم يطوّرون هذا الفن حتى لو لم يوجد أى فرق بين الناقد اليومى والناقد العامل فى المجلات المتخصصة . لماذا ؟

لأن العامل بمجلة سينمائية ينطلق من ميدان السينما ، يجعل من السينما هدفاً وأرضية ينطلق منها يصبو إليها فى عملية تقييمه لأى فيلم . فله فى هذا المجال إمكان المقارنة الداخلية والخارجية ، يرجع وفى دراسته إلى أقوال المخرج ، إلى الذين عملوا معه من فنيين وممثلين ورجال فكر يعتمد على الأرضية الفكرية التى انطلق منها المخرج ؛ ليقدم نظرته للعالم ويعمل الوصل بين الفيلم والحياة الاجتماعية بحركتها ومشروعاتها السلبية والإيجابية . . همُّه ليس إعطاء الجرعة اليومية ولا احتلال مكان السماسرة ، وإنما النظر عن روية فى الأثر الفنى / السينمائى لاستخراج التجربة الذاتية ، استقصاء نموذجيتها والتعرف على كيفية التعبير وشكلية اللغة السينمائية .

وداخل هذا التقسيم البديهى – يأتى تقسيم آخر يصعب حصره ، لأن له صلة عميقة بحب الناقد لهذا أو ذاك النوع من الأفلام ، لهذا

أو ذاك من الإنتاجات السينمائية : فالناقد المحب للأفلام التسجيلية يتصرف إزاءها عن معرفة بأصول هذا الصنف ، يغرف من العلوم الصحيحة والاقتصاد والعلوم السياسية « ليقرأ » الفيلم أحسن قراءة . وتصرفه مثلا أمام الفيلم الروائى يفتقر إلى تقييم الإبداع التمثيلى . .

والناقد المحب لأفلام العرائس المتحركة له فى هوايته مزيد من المعرفة تساعده على التقييم الموضوعى وهكذا دواليك بالنسبة لكامل أصناف السينما ، وتعدد المادة يؤدى إلى تعدد النقاد .

والسؤلا البديهى الذى كان علينا أن نضعه من أول وهلة هو : لماذا النقد ؟

غير أنه قبل الإجابة عن هذا السؤال – علينا أن نضع سؤالا آخر . هو : ما النقد ؟

النقد السينمائى

إذا كان الفرق بين الأدب والأدب النقدى فرقاً طفيفاً ؛ لأن كليهما يستعمل الكلمة المكتوبة ليعبر الأول عن نظرته الفكرية / الجمالية للحياة والآخر عن نظرته الموضوعية للتعبير الجمالى عن الحياة – فإن الفرق بين السينما والنقد السينمائى هو اختلافهما اختلاف الأصل عن المتفرع .

فالسينما ، كما عرّفناها بصفة إجمالية ، تعبير جمالى ودرامى بالصوت والصورة عن التجربة ، التجارب الذاتية أو الجماعية فى هذه الدنيا وقيل : إن السينما هى الحياة بعينها ، أما النقد السينمائى فغالباً ما تشوبه تلك الصبغة الأدبية التى ليست لها صلة بالسينما .

غير أن صلة النقد بالسينما صلة وثيقة ؛ إذ إن الأول يتمحور حول الفيلم ، ينبع منه ويصب فيه ، وهذا التعريف لا يكفى كذلك .

يمكن أن نقول : إن النقد السينمائى هو النظرة الموضوعية / الشاعرية (هل يمكن الأول أن يصاحب الآخر ؟) للأثر السينمائى ، أساسها الغوص فى خفايا العملية الإبداعية وطرح مكوناتها الفكرية / الجمالية أمام الجمهور حتى يتسنى له التمتع بها ، وللمخرج (المبدع) معرفة المدلولات الاجتماعية والفلسفية الناتجة عن غير إرادته ، إنها عملية

تشريح تضع المتعة والمعرفة كهدف وتعمل من خلال منظور موضوعى للوصول إليهما .

غير أن الموضوعية وحدها لا تكفى : فكم من نقاد كانت لهم تلك المعرفة الموضوعية ولم يكونوا نقاداً إن خشونة التعبير عندهم وغلظ ألفاظهم جعلت قراءهم ينفرون منهم ويؤمون نقاداً آخرين . فكان عليهم أن يهذبوا إحساسهم ويطوروه حتى يجمعوا بين الشاعرية والموضوعية . فيكون آن ذاك نقدهم سهل القراءة نفاذ المفعول ، له من الأثر على القراء ما يجعلهم ينهجون منهجه وبردّ فعل يساعدون على إنماء سينما أخرى أكثر تطوراً وأحسن تعبيراً . فبغض النظر عن العوامل الخارجية (التى هى ذات أهمية فى تحديد هوية الناقد) يمكننا أن نعرف النقد السينمائى بأنه : « **فن من فنون القول / الكتابة يتناول الآثار السينمائية بالتمييز والتحليل** » .

والتمييز والتحليل هما الأعمدة التى من دونهما لن تقوم قائمة للنقد . إنهما يمثلان عناصر الجمال (التمييز) والمعرفة (التحليل) . والتمييز هو الدلالة الأولى التى تجعل الناقد يختار فيلماً ما للاستقصاء ، ولهذا الاختيار عدة أسباب منها الشخصية ومنها الموضوعية .

أما الشخصية فلها صلة بالتكوين النفسى والاجتماعى والأيديولوجى للناقد ، وأما الموضوعية فمنها حداثة الفيلم بموضوعه ، ابتكاراته الجمالية أفكارياته وأخلاقياته ... غير أننا فى عالم تسوده وتحكمه عملية العرض

والطلب ، فإننا نجد النقاد يكتبون فى الأسبوع الواحد حول الأفلام نفسها مهما اختلفت نظرتهم ، وتعارضت تقييماتهم . ولهذا ، تصبح كل العوامل عوامل ذاتية لها علاقة وطيدة بشخصية الناقد وطبيعة المؤسسة التى يعمل بها .

أما التحليل فهو كما قلنا يعتمد أولاً على المعرفة وآخراً على منهجية الدراسة ،

المعرفة تتمثل فى مقدرة الناقد على استيعاب التقنيات السينمائية (الرأس الأول) أن يكون على علم بها وقادراً على التفرقة لا فقط بين اللقطة القريبة واللقطة الجماعية ، وإنما كذلك نوعية الفيلم الخام حساسيته نوعية العدسات ودور كل واحدة منها .

أما المنهجية فهى كيفية الارتقاء من تحليل التجربة الذاتية إلى تحليل مدلولاتها الشاملة ، وذلك باكتشاف علاقات العناصر بينها وعلاقة الفيلم بمشروع الطبقات الاجتماعية التى تكوّن المجتمع الذى ينتمى إليه المخرج . ثم إعطاء القرّاء كل المعلومات الفنية التى تبيّن هوية الفيلم .

لقد عرفنا السينما برءوسها السبعة وأشرنا فقط إلى ما يفرق بينها وبين الفنون الأخرى . مثل المسرح والفن التشكيلى والرقص إلى غير ذلك ... إن أول ما تعتمد عليه السينما هو « حركيتها » أى أن الصورة الفوتوغرافية المشابهة للصورة السينمائية **مثلاً** حتى لو أعطتنا « الحدث الاجتماعى » - عاجزة عن إعطائنا « الحدث الحياتى » ، لأنها تفتقر إلى الحركة ، فهى

صلبة ميتة ، بدون حياة ، حتى لو قال الفارابى عن « الصورة » إنّها « التى بها يصير الجوهر المتجسم جوهراً بالفعل » (كتاب السياسة المدنية) .

أما السينما فهى بمثابة الواقع فى جوهره ومادته ، فيما يكوّنه . وما يكون الواقع أصلاً هى « حركته . لذلك سميت فى بداية حياتها « بالصور المتحركة » . فبالحركة ومن أجلها ، أصبحت السينما ذلك التعبير الحى عن الحياة وخاصة على المستوى الفيزيولوجى ؛ إذ أنها تحاكى نظرة الإنسان العادى كما يقول المفكر « ادجار موران » (استعمال عدسة معينة تقترب من الرؤية الثنائية للعين الإنسانية) . ودور الكاميرا فى هذا المجال دور هام ؛ إذ بدونها وبدون إيقاعها تموت الحركة وتفقد السينما روحها .

وفى تعريف السينما . يقول الناقد الفرنسى « آندرى بازان » : « السينما هى جماليات الواقع » والجماليات هنا تعنى الحركية الشعورية . غير أنه مع تطور الفنون السمعية / البصرية . مع تطور النظام الرأسمالى وافتنانه فى وسائله الاستغلاليه ، مع تطور العلوم الإنسانية (علم النفس وعلم الاجتماع وعلم اللغة ...) أصبحت للسينما مدلولات وأعماقاً أخرى لم تعد تترك للسينما تلك الحرية التى أوهمتنا بها فى سنواتها الأولى مع أفلام « الأخوين لوميارو ميليس وجريفيث » وغيرهم . وذلك بارتباطها الوثيق برأس المال بنموها بين أحضان الرأسمالية والسلطة . فظهرت بأنها من

الخدعات التى تستعمل لتخدير عقلية المتفرج وإبعاده شيئاً فشيئاً عن عملية التّوعية والمقاومة (وهنا لا نشير إلا إلى القسم العام من السينما العالمية).

أما فى وقتنا الحاضر فى السنوات الأخيرة من القرن العشرين فقد أصبحت النظرة الملقاة على السينما نظرة أساسها التحفظ والريب ؛ لأنه كما يقول «أندرى بازان» كذلك إن من مكوّنات الصورة السينمائية أنها «مملوءة بما لا تحتوى عليه» ، أى أنها مثل النافذة لا يظهر من ورائها إلا ما تريد إظهاره ، زد على ذلك أن فيما تظهره لا يرى المتفرج إلا ما يريد رؤيته . فكان رد الفعل أن أى فيلم إنما هو فى ذاته «تركيبة» ذات معنى ، إن كل شىء فى ميدان الكاميرا ليس عفوياً وله دلالته الفيلمية والعلمنفسية والاجتماعية . ومن جهة أخرى إن الجمهور / الجماهير تصدق السينما مسبقاً وتعترف «بحقيقتها» وكأنها حقيقة الواقع (رد فعل المشاهدين أمام قاطرة لويس لوميار) . فيغفل الجمهور / الجماهير كما يقول المخرج جودار أن هدف السينما «هو الإشارة لا التعبير» . وأن الفيلم ، كأى تصرف إنسانى انما هو رد فعل لا أكثر ولا أقل من طرف إنسان ما لإعادة أو خلق حوار مع العالم المحيط .

وبإرجاع السينما إلى حقيقتها النسبية ، إلى عاديتها — ذهب عنها ذلك الطلاء الهيولى الذى يحيط بالعمل المسرحى حتى الآن . ومع ذلك ، بتعدد دور السينما وتمركزها فى المدن (ميدان المراكز السياسية والتقرير

الاجتماعى) وبحاجة السينما الى رساميل كبيرة ، بافتنانها فى تقنياتها — أصبح لها أثر أكبر عمقاً فى عقلية / نفسية المتفرج المعاصر ، أصبحت تحاصره من كل جانب مما جعل النقاد يشبهونها بالذئب المتُرقب فريسته ! ويقول الفيلسوف « ميرلوبونتى » : إن « الفيلم لا يعبر عن نفسه ؛ وإنما يشير إليها » عند الجمهور / الجماهير . فما رد فعل هذا / الجمهور هذه / الجماهير ؟

لا يمكن الحديث عن رد الفعل هذا إلا بعد الإشارة إلى أن السينما تشرب من المنبع الذى تشرب منه نفسه أية سلطة أو أى حكم . نحن نعرف أن من عناصر السلطة تلك الطقوس التى تبين للناس مستحيلات التقرب منه أو امتلاكه . فمن بين هذه الطقوس الحفلات . إن ماهية الحفل تتمثل فى قواعده وقداسته السرية فى تكراره وعدم الملل منه ، فى ثنائية صفاته (فردى / جماعى ، نفسى / اجتماعى ، تحريته / تبعيته . .) . والسينما لها هذه الطقوس ، هذه القداسة : ظلمة القاعة ، الستار المخفى للشاشة ، آلات العرض البعيدة عن أعين الناس ، تذكرة الدخول ، الصمت عند العروض ، فردية المتفرج ، إلخ . .

بدون هذه العناصر ليس للسينما من وجود . ماذا نقول عن إنسان يدير ظهره إلى الشاشة عند العرض ؟

ماذا نقول عن إنسان نائم فى قاعة السينما ؟ إنه إنسان غير عادى ! أمام قوة وغموض الصورة ، يتصرف الجمهور وكأنه أمام الحاكم ،

أمام أكبر سلطة . إنه لا يفرق فى داخله بين هذا النظام الصورى للعالم (السينما) وبين النظام المهيمن على العالم (السلطة) ، إنه يخلع عن نفسه كل محاولة نقدية ، كل وعى ، كل شك ، كل تساؤل . يتقبل السينما عن عدم وعى ، يتقبلها وكأنها السحر نفسه . وهل السينما ليست سحراً ؟

إنها ذلك وأكثر من ذلك . إنها حفل بكل ما فيه من لذة وغياب وعى ورهبة وخوف من المجهول مع أن المتفرج يعرف جيداً القصة التى سيحكيها له الفيلم . ذلك أن علاقة الفيلم بعالم الأحلام والخيال ، أو كما يقول علماء النفس ، بعالم ما قبل الولادة ، علاقة عضوية . ولم يخطئ « إدجار موران » عندما نعت السينما بأنها « الإنسان الخيالى » أو « عالم الأحلام » . وللأحلام مدلولاتها ومعانيها وبالأخص فى عالم السينما . ونحن نعلم أن أكبر شركة عالمية للإنتاج (الميترو). طلبت من عالم النفس « فرويد » أن يعمل معها مقابل مائة ألف دولار ، ذلك لأنها تعرف العلاقة التى بين هذا الفن وعلم النفس . وفى النهاية تكون السينما « ديوان الفقير » على حسب تعبير « فيليكس جيطارى » أى أن المتفرج الفقير يقوم بمعرفة « نفسه » عند وبعد العروض السينمائية . (عدد ٢٣ من مجلة « كومونيكاسيون » الخاص بعلم النفس والسينما) .

وبتطور النظام الرأسمالى وكسره للرباط العائلى ، وتفكيكه للعصبية الريفية والتضامن الاجتماعى وذلك بتجمعه للقوى العاملة قريباً من المصانع وتمركزها فى ضواحى المدن الصناعية — أصبحت السينما

« مجادلة » غير محدودة المعالم ، ليست واضحة كل الوضوح ، وليست غامضة كل الغموض . وأصبح فى النهاية المتفرج هو المقيّم للحقيقة بذهابه للسينما وجعل قيمة الفيلم تقاس بعدد المتفرجين أمثاله . وفى كتابه « الفنون والثورة » يقول برخت ، إن « الإنسان البعيد عن القلق والملل ليست له حاجة بالوهم » . وبما أن أساس السينما هو الإيهام بالحقيقة يكون دور الناقد هو رفع الغشاوة عن أعين المتفرجين حتى تصبح السينما على حقيقتها .

يؤمن الجمهور / الجماهير بأنها تذهب إلى السينما حتى تنسى متاعبها اليومية ؛ لتهرب من مشاغلها الحياتية ، ولكنها فى الحقيقة تذهب إلى السينما لتتيقن أن عالمها الداخلى بقى كما كان ، لم يتغير ، كل القيم لم تتحور وبقيت كما كانت . المومس موسٌ والخطيئة مآلها العذاب ، والثورة ضد النظام القائم ثورة ضد العدالة ، ضد السلطة ، ضد الله ، إلخ . . فيصبح النقد الذى كان فى بداية الأمر نوعاً من ترجمة قصة الفيلم — يصبح كما يقول الناقد الفرنسى « جان لوى بورى » مساعدة الجمهور على الرؤية والإدراك . فأول مهمة يجب أن يقوم بها الناقد هى غسل عيون المتفرجين من الودقة والصملاخ اللذين هما عاداتنا ويمنعاننا من الرؤية عند المشاهدة والإدراك عند الإصغاء » .

بما أن الحفل السينمائى هو نظام الواقع القائم وانعكاس له وقسم من

الحقيقة لا الحقيقة كلها – تصبح أهمية الناقد أهمية « شمولية » ولتكون كذلك عليها أن تكون « سياسة » (سارتر) ولا يمكن مجابهة الواقع الذى تبنيه السينما إلا من خلال منظور سياسى يتبناه النقد ويعتمد عليه .

واقع سينمائى فى سبيل دعم الواقع المعاش ونقد سينمائى فى سبيل فضح هذا الواقع . وبرغم أن الأثر السينمائى أصلا أثر فنى – فعلى عملية النقد ألاّ تعطى المتفرجين الثقة فى النفس ، وإنما أن تدخلهم فى دوامة الشك ، لأن الشك هو أساس الأثر الفنى . غير أن الفيلد يُعتبر حاليًّا من طرف علماء اللغة والنقد العاملين على حسب منهجهم (كريستيان ماتز وقسم من جماعة « دفاتر السينما » . .الخ) « كنص » يخلق لغته ومنطقه من ذاته ، لا يقدم معنى الواقع وإنما ما يفهمه من الواقع . رجوعاً إلى برخت ، نقول : إن الموقف النقدى يعنى التعامل والمداومة والحياة لا الثلب والتجنى ، لأن كثيراً من المخرجين وقسماً كبيراً من جماهير المتفرجين يفهمون العملية النقدية كعملية بوليسية همها البحث عن الأخطاء . وأذكر مرة ما قاله لى ابنى عندما علم أنى أمتهن النقد السينمائى : « أبى ، إنى لا أنقد السينما لأنى أحبها » . إن النقد على حسب هذا المفهوم يعنى ما قاله مرة المخرج المصرى أحمد راشد : « أهم ما فى وظيفة النقد هو أنه يمجد العمل الجيد ويدين العمل الردىء » . وأنا أفكر أن هذا العمل ليس له صلة بالنقد وإنما هى عملية تبرير مبدئية . فبدون النقد ليس للذّة الفنية من جود ولا يقتل النقد اللذة الفنية إلا إذا

انطلق من موقف الشعوذة النقدية المتأصلة فى كثير ممن يدعون النقد فى عالمنا العربى .

فدور الناقد السينمائى إذن أمام تطور وسائل الإعلام تطوراً مخيفاً — هو أن يكون مبدئيًّا قراءة مبنية على الهياكل الفيلمية (وهى تخالف الهياكل السينمائية) القائمة بذاتها ، وإقامة العملية الجدلية بين الهياكل الفيلمية والهياكل السينمائية ثم وضع الأسئلة المناسبة لكل فيلم والتحقق من الأجوبة .

وبما أن القراءة المعاصرة ليست قراءة موحدة وواحدة ، وإنما هى متعددة الخلفيات ، متشعبة الأسباب على الناقد أن يعامل الأطراف السينمائية حتى يقرب الفيلم من ذهنية المتفرج النموذجى مع العلم أن هذا الأخير غير موجود إلا فى مخيلة ممولى السينما . ومسخرة « الجمهور عاوزكده » فى الحقيقة استخفاف بالجمهور / الجماهير وتنمية شعور اللاوعى عندها . وقراءة سريعة لكتاب الدكتور على زيعور « التحليل النفسى للذات العربية » تبين جليًّا عملية الاستخفاف هذه عن طريق الحفاظ على الأنماط السلوكية والأسطورية التى توهم الإنسان العربى بأنه مالك لنفسه وتجعله متشبثاً بأفكارية « مشدودة إلى الوراء » . وهنا تلعب السينما وبصفة خاصة السينما المصرية أو قسم كبير منها هذا الدور ، فإن من مهام الناقد كما يقول الفرنسى « فرنسوا موران » : « هو البحث عن السياسة لأن العمل النقدى فى ذاته عمل سياسى » . فإذا كانت الحالة

تخالف هذا الرأى فلنا أن نتساءل : لماذا يُسمح لإنسان ما أن يدلى برأيه فى عملية هو خارج عنها . والأكثر عجبا أن يطبع هذا الرأى إلى آلاف الآلاف النسخ ليقرأه القراء وينهجوا منهجه . هل هذا لا ينطلق من موقع قوة ؟ هل هذه العملية ليست بعملية سياسية ؟ إننا على الأقل نجد مبررات مهنية للأطراف السينمائية الأخرى ، لكن هل النقد مهنة ؟ لقد قال المخرج « فرنسوا تروفو » مرة : « إنى لم أسمع قط عن صبى قال لأبيه مرة : يا أبتى ، إنى أريد أن أكون ناقد سينما » ومع هذا ، هناك نقاد سينما !

غير أن السينما أصبحت تجارة لها قوانينها ، أصبح الناقد يحتل موقعاً سياسيًّا ، يستعمله على حسب هواه ، حسب ما يريده أو ماتريده المؤسسة التى يعمل بها ، وهنا يذوب الفيلم ولا تبقى إلا العملية التجارية التى تزج بالأثر السينمائى فى السوق وداخل المعركة لتجعل منهُ بضاعة تستهلك وتنسى .

من الخمسينيات حتى الآن وبسبب دخول بعض النقاد ميدان السينما من بابه الواسع تمتّنت عروق النقد السينمائى حتى إن عدداً منهم أصبح نجوماً تطلبهم التليفزيونات ومديرو المهرجانات وموزعو الأفلام ، ولنبين هذا الوضع نسوق مثالين :

اشترى موزع فرنسى الفيلم السويسرى « السمندل » للمخرج « تانر » فلم يرغب « الجمهور » مشاهدته ، وقرر الموزع سحب الفيلم فطالبه النقاد

بالتروى وبدءوا بكتابة المقالات والحديث عنه فى المناسبة أو غير المناسبة وهنا الجمهور يتراجع فيخلق الطوابير الطويلة أمام قاعة السينما . فأصبح « السمندل » على ألسنة كل من يريد الذهاب إلى السينما .

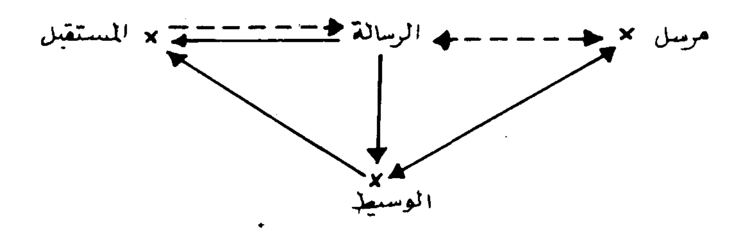
هذا مثال يبين قوة الناقد ، غير أن هناك مثالاً آخر يبين العكس .

لم يقدر أى ناقد التأثير على الجمهور ليمنعه من مشاهدة فيلم « فتيات إنجلترة الصغار » لأن الفيلم تدعمه الإعلانات المعروضة على ٣,٥٠٠ أوتوبيس و ٣٣٧ محطة ميترو و ٢,٣٠٠ حافلة قطر ضواحى العاصمة الفرنسية و ٣,٥٠٠ تاكسى . لقد كتب النقاد مقالاتهم وأذاعوا برامجهم ، ولكن كان رأس المال أقوى منهم فنجح الفيلم على المستوى المالى على الأقل .

هذه الأمثلة المتناقضة تبين من جهة قوة الناقد ومن جهة أخرى عدم مقدرته على مجابهة القوى الرأسمالية ؛ ذلك لأنه ليس الطرف الوحيد والمهم فى العملية السينمائية . وقد يلاحظ القارئ أننا أكثرنا استعمال « الجمهور / الجماهير » فى الصفحات الأخيرة وسنبين ذلك الآن .

جمهور أم جماهير

قلنا سابقاً : إن العملية السينمائية وكل عمليات الاتصال تتركب من « مُرسل رسالة / مستقبل » وإن الناقد هو الوسيط الذى بين الرسالة كما يظهر ذلك من الشكل التالى .



شكل « ١ »

والعنصر المستقبل لعملية الاتصال هو « الجمهور » . وهذه الكلمة لا تعنى شيئا إذا نظرنا إليها نظرة ملموسة . وكيف يمكن ذلك وماهية السينما هى محاورة الإنسان الفردى داخل ظلمة القاعة . إن الجمهور تعريف بدون دلالة ، إشارة ولا حقيقة ، نتيجة أفكارية التجّار وأصحاب رءوس المال حتى يأتمنوا على إنجازاتهم ويخدموا مصالحهم .

إننا ننظر حتى الآن وكأن الجمهور كتلة موحدّة لها التاريخ نفسه والأسباب نفسها والرغبات نفسها ، إننا ننظر إليه وكأنه « دوّارة هواء » الفيلسوف الهولندى « سبينوزا » التى يعتقد بأنها تتحرك من تلقاء نفسها ، وترفض أن تعترف بأن الريح هى التى تحركها . هذا النوع من الجمهور غير موجود ألبتة إلا فى مخيلة المنتجين . ونحن نعرف أن من أهداف الرأسمالية تأحيد الجماهير وإدماجها فى دوّامة الاستهلاك .

والحقيقة أن هناك ، على الأقل ، ثلاثة أنواع من الجماهير إن لم نقل عديدة وصعبة التحديد وهى (ا) جمهور السينما ، (ب) الجمهور المحتمل ، (حـ) الجمهور القابل للذهاب إلى السينما .

(ا) جمهور السينما :

وهو يتكون من متتبعى الأفلام أينما عرضت ، يذهبون لمشاهدتها عن وعى وبعد اختيار ، عن « تميز ومعرفة » ، لهم قابلية التمحيص وتدقيق النظر فى الصور المعروضة، يعرفون خلفيات هذا المخرج أو ذاك السيناريست وأدوار هذا الممثل أو ثقافة تلك الممثلة . طبعاً ، هذا الجمهور لا يكون الأغلبية العُظمى من مشاهدى السينما ، يذهب للسينما على الأقل مرة واحدة فى الأسبوع ويتردد مستواه بين آخر سنوات الدراسة الثانوية . والتعليم العالى ، ذو دخل أكبر من المتوسط ولهم إفكارية تقدّمية أو متقدمة .

(ب) الجمهور المحتمل :

هو الجمهور الذى يحتمل وجوده لا حقيقة وإنما عبر الإحصائيات والدراسات الاقتصادية للسينما . نتعرف عليه من خلال البحوث الميدانية التى تقوم بها « معاهد دراسات الرأى العام » . تقول مثلا الدراسة التى قام بها المركز القومى للسينما بفرنسا سنة ١٩٧٠ : إن الفرنسى يذهب إلى السينما مرة أو أكثر فى السنة ، ويتمثل هذا المتفرج العادى فى « شخص أعزب له دخل متوسط ويسكن المدينة » .

(حـ) الجمهور القابل للذهاب إلى السينما :

يخالف الجمهور المحتمل لأن له إمكانيات الذهاب إلى السينما ، ولكن تحول عدة عوائق بينه وبين هذه القابلية . ويمثل هذه الصنف ٥٨ فى المائة من مشاهدى السينما ، ويتمثل فى أغلبية النساء أو المنتمين إلى الطبقة السفلى من السلم الاجتماعى إناثاً وذكوراً . هذا الجمهور يحمل نظرة للعالم إن لم تكن رجعية فهى متشبثة بأفكارية متأرجحة (٦٨ من جمهور السينما يعترض ضد العنف و ٥٥ فى المائة ضد الإباحية إلخ . .)

بقى أن عملية الذهاب إلى السينما عملية صعبة التحديد ؛ لأنها تتحكم فيها عناصر عدّة ، ولا يمكن التعرف على أسبابها وأهدافها . إن كل فيلم ، بالنسبة للجماهير فى حقيقته « أنموذج » للرد عن الرغبات

المتعددة فى نفسية المتفرجين ، ويلتقى كل متفرج وفيلم ما فى حياته ونموه الشعورى . ثم إن الشىء المهم فى عملية هذا المتفرج ليست عملية الذهاب إلى السينما التى تعطيها النظرة الاقتصادية أهمية أكبر ، وإنما الرواسب التى يتركها الفيلم فى مخيلة المتفرج ورد فعل هذا الأخير وانفعالاته أمام وبعد الفيلم (لذة ، رفض أو نفور) يصفها ادجار موران « بالمد والجزر الشعورى فى عملية التركيب السحرى والمد والجزر الشعورى فى عملية الهدم السحرى » نقيضان فى نفس النفس . (انظر عناصر بعث مشاركة الإثارة العاطفية فى السينما . ص ٨٦ من كتاب « السينما أو الإنسان الخيالى ») .

ولنبين للقارئ العربى خلفيات عملية الذهاب إلى السينما اخترنا تقديم مقاطع من دراسة للأستاذ « مايكل دوفران » نشرت تحت عنوان : كيف نذهب إلى السينما ؟ فى كتاب : « السينما : قراءات ونظريات » . يقول المؤلف :

« لماذا يذهب الناس إلى السينما ؟ يظنون أنهم يعرفون ، يقولون إنهم يريدون ضياع الوقت ، يريدون المتعة ومشاهدة فيلم جيد . . إنها أجوبة مصطنعة ، لقد لقّنتهم ذلك كل دراسات الرأى العام : يجب أن تباع السينما ويجب إعطاء مبررات للزبائن حتّى يشتروها ... ها هو ذا المنطق الاجتماعى ، لكن أى وهم يجعلك تظن أنك مدفوع من الداخل ؟ وأى داخل ؟ كيف يمكننا أن نفكر ونشتهى بأنفسنا ، والحقيقة أننا بدون

أنفس ؟ إنى أرفض الإصغاء إلى عناء جنيات الأيديولوجية التى تريد إقناعى بأن لى « أنا » . (...) وأسوأ الأوهام وَهْمٌ يجعلهم يظنون أن بذهابهم إلى السينما قادرون على إبداء الرأى ، على الاختيار وعلى تذوق الأفلام الجيدة . إنهم لا يرون أن أحكامهم أتت إليهم من كل مؤسسات التبرير العاملة فى الحقل الثقافى . وبعد فما الفيلم الجيّد ؟ لن أثق فى القيمة الجمالية عاملاً بقول فولتير : الجمال بالنسبة للضفدع هو ضفدعيته ! » .

قد يظن القارئ ذو المعرفة أن هذا الرأى ينطبق على السينما التجارية . وهو كذلك . ولكن يتابع الأستاذ دوفران منطقه ويطبقه على « سينما المؤلف » فيقول : « لا يوجد مؤلف فى السينما ... ولماذا نتكلم عن المؤلف ؟ ذلك حتى نعطى نوعية الإنتاج صفة الجودة . هذا « فللينى » وهذا « بيكاسو » لها قيمة تجارية . لذلك يوهمونكم بأن فللينى أنتج فيلم « ثمانية ونصف » و « روما » . وهأنتم فرحون بالذهاب لمشاهدة « روما » كنتاج باهر لعبقرى . فى الحقيقة إنكم تشاهدون « روما » كما أنتجها النظام ، « روما » التى حددتها الأيديولوجية ، والتكنولوجية وسوق الفيلم ، وهكذا تظنون أنكم تذهبون إلى السينما بدافع من رغبتكم وهأنتم أولاء وقعتم فى الفخ . . » .

يظهر من هذا النص أن عملية الذهاب إلى السينما ليست بالعملية السهلة ؛ لأن لكل فرد خلفياته الثقافية وعوامله النفسية التى تكيف تهيئته لمشاهدة الفيلم ، وكذلك بالنسبة للأسباب . أتذكر ما قاله لى مرة

الصديق المخرج توفيق صالح عن رجل دعا امرأته لمشاهدة « درب المهابيل » . بعد عرض الفيلم فقالت المرأة لزوجها : أردت أن تفسحني هذا اليوم ، فلماذا أتيت بي إلى هذا الفيلم ؟ فأجابها : إنه فيلم واقعي . فردت عليه : ما حاجة لي بالواقعية ، إني أعيش هذا كل يوم ! » .

يمكن أي ناقد أن يسخر من هذه المرأة غير أن الاستخفاف لا يؤدي إلى شيء . فمعرفة أسباب اللجوء إلى النفور لها سوابق ودوافع موضوعية ونفسية من واجب الناقد معرفتها حتى يتسنى له فهم الدوافع التي تجعل من شخص ما يعزم على مشاهدة فيلم معين دون الآخر ، وهذه الدوافع تجعل المتفرج يترقب فيلماً كما يريده هو . فما هذا الفيلم ؟ وما شرح المتفرج للفيلم الذي شاهده ؟

يوم نصل إلى هذا الحد من المعرفة ، سيكون لنا زاد كبير في ميدان سيكولوجية المتفرج العربي وبالتفاعل مع ذلك تتطور السينما العربية نحو تمثيل أحسن لداخلية الإنسان العربي ويمكنها آن ذاك العمل على تحويره .

إن الفرق الذي بين هذه المرأة وأي ناقد ليس إلا في المعرفة فقط ، والمعرفة يمكن أن تقاس . أما الذوق فهو ملك شخصي يمكن تنميته غير أننا لا نقدر على إلغاء ذوق ما لأننا لا نعتبره ذوقاً . كل الأذواق تتساوى ولا فرق لذوق على آخر إلا بموقع القوة الذي يحتله ومنه يطبق على الأذواق الأخرى . لذلك يقول مثل هوليودي : « لكل إنسان مهنتان ، مهنته ومهنة ناقد سينما » . بغض النظر عن كيفية استعمال هذه المهنة

الأخرى نجد فى هذا الموقف الهوليودى احتراماً لذوق كل متفرج . غير أن هناك اختلافات أخرى جوهرية بين الناقد والمتفرج ، وهى على مستويات ثلاث على حسب ما بيّنها « كريستيان ماتز » فى كتابه « الدّال الخيالى » .

١ -- الذهاب إلى السينما :

إن علاقة المتفرج العادى يمكن أن تكون علاقة « خيبة » إذا لم يعجبه الفيلم ، فيعلن عن ذلك إما بخروجه من القاعة أو برد فعل من نوع آخر . أما الناقد فتتغلب عليه اعتبارات مهنية أولاً ومعرفية آخراً ، فيحجم عاطفته ويحاول البحث عن سبب « الفشل » .

إنه يذهب إلى السينما لا بحثاً عن اللذة فقط ، وإنما المعرفة كذلك . أما المتفرج العادى فهْو يذهب إلى السينما بحثاً عن اللذة وبإلحاحية أمل وجود فيلم « جيد » خلافاً عن الناقد الذى يأمل وجود الفيلم « الجيد » ، ولكن عند غيابه ينطوى على التحليل والحكم على الفيلم المعروض .

٢ -- الحديث عن السينما :

هناك كذلك يختلف تصرف المتفرج وتصرف (الناقد) . إن المتفرج إذا أحبّ فيلماً فسيعبر عنه بكل شعوره وبتلقائية ، وإذا نفر منه فسيعبر عن نفوره بالتلقائية نفسها ، بالتلقائية وكم من مرة شاهدنا فى عديد من الدول العربية شتم المتفرجين علانية لهذه الشخصية أو تلك من الفيلم

المرفوض . أما الناقد ، فبعد رد الفعل والتحليل يبدأ فى عملية تنظير الفيلم وفك سرده وجمالياته بعد ضرب قيم وفكر الفيلم بقيمه وفكره على حسب ذوقه و « موافقة المبدئية » . فيكون الحديث عن الفيلم من نوعين :

١ - **علاقة النفور** : يعلن الناقد عن رفضه للفيلم لا بالاعتماد على حاسته الشعورية ، وإنما بالاعتماد على قراءة العوامل « المنفور منها » .

٢ - **علاقة لذة** : يعتمد الناقد على شعوره وبشعوره تبدأ عملية التحليل والنقد التى دائماً ما تكون مغالية فى قيمة الفيلم . ومن النقاد من يحب الكتابة عن الأفلام التى لا تعجبه شخصياً ، لأنه بذلك يبتعد عن التقمّص النفسى وينظر للفيلم ببرودة وهدوء .

٣ - حب السينما :

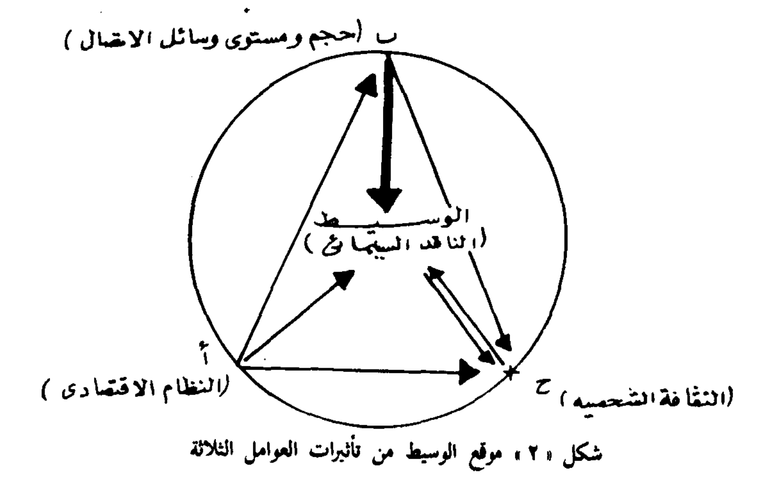
المتفرج العادى يحب السينما ؛ لأنه يذهب إليها ، أما الناقد فإنه يذهب إليها لأنه يحبها .

إن الناقد يبدأ علاقته بالسينما من موقف عاطفى وتتهيكل هذه العلاقة من هذا الموقع . فهو رغم « رفضه » لنوعية معينة من السينما أو لأفلام مخرج معين لا يرفض مشاهدتها ؛ لأنه يأمل كل يوم العثور على ضالته ولا ييئس يوماً ما من مخرج ويبقى طول عمره كالفيلسوف ديوجين يبحث عن الإنسان !

إن أحسن ناقد هو الذى يحب السينما ويكرهها فى الوقت نفسه . يكرهها بالقوة التى يحبها بها ، أن ينظر إليها كعالم ينفر منه ومشدود إليه بصفة لا شعورية .

فالمتفرج العادى غريب عن هذه المأساة التى تعمل داخل الناقد الذى يمضى أحسن وقته داخل عتمة قاعات السينما بقصد التعبير عن نظام ذهنى (الفيلم) بنظام ذهنى آخر (النقد) دون الحط منه أو تحويل مجراه .

فبتعريفنا للمتفرج العادى وصلنا إلى تعريف الناقد من حيث المؤهلات الشخصية والشعورية الأولية التى تكون الأرضية اللازمة لمن



شكل « ٢ » موقع الوسيط من تأثيرات العوامل الثلاثة

يريد التعامل مع النقد السينمائى . ويقول الناقد « هنرى شابنى » : « حللوا شخصية الناقد السينمائى ، فلن يبقى شىء بعد ذلك » : أى أن الغموض النفسى والعقد والحس المرهف وإمكان التقاط الدلالات السينمائية ثم ضربها بعضها ببعض خاصية كل ناقد ، ولن يلتقى ناقدان فى ذلك ، إذ لكل واحد تاريخ يخالف تاريخ الآخر . ونبين ذلك عن طريق الشكل التالى الذى قدمته السيدة « آن مارى لولان » فى كتابها « السينما والصحافة والجمهور » .

نرى هنا أن النظام الاقتصادى يؤثر بصفة عميقة على الثقافة الشخصية للناقد (حـ) ، على عملية التفكير اليومية وعلى حجم ومستوى وسائل الإعلام (ب) . أما العنصر (ب) فهو لا يؤثر إلا على ثقافة الناقد وبصفة أكثر تأثيراً على عمله اليومى . والعنصر الذى يحمل تفاعلاً جدليًّا هو عنصر الثقافة الشخصية التى يعاملها الناقد (يوميا) فيثريها ويحورها وينميها بصفة دائمة : لأنها تكوّن الأساس الثقافى الذى سيميزه عن النقاد الآخرين العاملين فى الحقل نفسه .

هذا هو موقع الناقد من محيطه المهنى ، من جمهور قرائه ومشاهدى السينما ، من السينما نفسها .

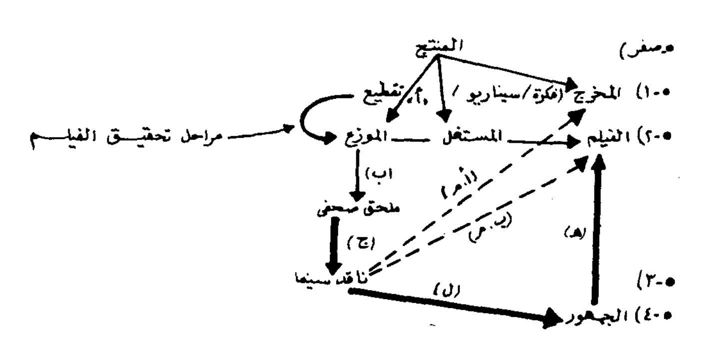
غير أننا لم نعرف حتى الآن ما موقع الناقد السينمائى العادى أو « التقليدى » من العملية السينمائية العادية أو « التقليدية » ؟ .

قلنا : إن للعملية السينمائية أساسين : المنتج والمخرج . غير أن فى هذا

المنظور لا تكون الأغلبية إلا لصاحب رأس المال (المنتج بالتعاون مع الموزع / المستغل ، أى صاحب قاعة السينما) الذى بدونه لا يمكن وجود الفيلم . ويبيّن الشكل التالى أن تدخل الناقد التقليدى يأتى فى المرتبة الثالثة بعد الانتهاء من كل متطلبات الفيلم وبعد أن أصبح الفيلم بضاعة يجب أن تباع وأن تدر الأرباح اللازمة لتصوير فيلم ثانٍ لأنه من دون كل الصناعات تعتمد صناعة السينما على عنصر العرض دون الطلب وتنجب نفسها من نفسها : فالمنتج يأتى فى مستوى الصفر ، وذلك على حسب نظر المفكر الفرنسى « جى ديبور » حينما يقول فى كتابه الشائق « مجتمع الحفل » : « إن الحفل هو المرادف الأصلى والموضوعى للمال » . فاعتماده على صفات البضاعة جعل القانون ينظر إلى المنتج لا إلى المخرج كأب شرعى لنتيجة العملية السينمائية . أما المخرج ، فيتقاضى مبلغه ويبقى خارج مسار الفيلم ، وليس له حق النظر فيما سيئول إليه نتاج فكره (المستوى الأول) . . فى المستوى (الثانى) نجد المال كذلك عن طريق المخابر التى تقام فيها العمليات الكيمياوية للفيلم ، ثم الموزع (الذى تعاقد هو وأصحاب قاعات السينما أو له شبكة العروض السينمائية) أو/والمستغل (صاحب القاعة الصغيرة) .

لكل موزع يريد الاستثمار العلمى لبضاعته مكتبٌ يحمل اسم « الملحق الصحافى » ، وهذا الملحق الصحافى وظيفته « ملاحقة » الصحفيين والنقاد حتى يأتوا إلى العروض السينمائية الخاصة بهم قبل

استغلال الفيلم على المستوى التجارى ، وحتى « يتحدثوا » عنه حديثاً حسناً طيباً ، ينمى عند المتفرجين القابلين للذهاب إلى السينما حاجة الذهاب إلى هذا الفيلم دون غيره . وتدخل هنا عدة عوامل (العلاقات الشخصية بالملحق ، كيفية تقديم الفيلم ، كيفية تطويق فكرهم عن طريق المعلومات المقدّمة لهم فى كتيّب خاص يحمل كل ما يراه الموزع/المنتج صالحاً للنقاد مع صور من الفيلم إلخ . . .) وهنا يأتى عمل الناقد على المستوى الثالث : أى عندما طُبخ الأكل وسيقدم للجائعين . تصبح مهمة الناقد أن يقول لهؤلاء الجائعين : «كلوا من هذا ولا تذوقوا من ذلك » . إذن ما الفرق بينه وبين عملية الإعلان/الإشهار . هو وساطة لا طرف ، والوساطة صعبة ، ولكن يمكن أن يستغنى عنها بوساطة أخرى (الإعلان) ؟



شكل « ٣ » العملية السينمائية « التقليدية » وموقع الناقد « التقليدى » منها

نرى من خلال هذا الشكل المتشعبة خطوطه أن موقع الناقد « التقليدى » موقع غير متوازن العناصر ؛ إذ إن علاقة الناقد تتكون من خطوط تجارية (ا + ب + حـ + هـ) أما العلاقة الفكرية فتتكون من الخطوط (ا . م + ب . م) . والتعامل بين هذين النوعين من الخطوط يعطى الخط (د) الذى يؤمّن نجاح العلاقة (هـ) .

يصبح الناقد هنا عضواً سلبيًّا فى أغلبية العلاقات إلاّ فى علاقاته الفكرية مع المخرج والفيلم والجمهور (ا . م + ب . م + د) وهذا التوازن المختل يؤدى عدة مرات إلى خضوع الناقد أمام الاعتبارات المالية/التجارية ، ويهمل الاعتبارات الفكرية/الأخلاقية للأثر الفيلمى .

وسنبين فى القسم الأخير من هذا البحث العلاقة الأخرى التى يجب على الناقد العمل بها حتى يتفادى من خضوعه أمام الاعتبارات المالية .

أسس النقد السينمائى

وككل عمل تقييمى للنقد أسسه الموضوعية التى لا يمكن من يريد التعامل الإيجابى أن يحيد عنها ، ويجب الملاحظة أن جل هذه الأسس أسس منهجية لا غير.

فباعتبار أن الفيلم نص ونظام وقراءة فردية وتأريخية للعالم وأحداثه ،

وباعتبار أن النقد فى ذاتيته قراءة فردية أساسها الذوق والمعرفة – فالمنهج الذى يتخذه الناقد لتحليل وتقديم الأثر السينمائى يكوّن العنصر الأساسى فى موضوعية النقد . وهذا المنهج واحد حتى لو تعددت عناصره . على الناقد أن :

١ – يأخذ بعين الاعتبار أن الفيلم عملية متشعبة الجذور والعناصر ، تشتمل على عدة مستويات : مستويات المؤلف السينمائى (أرضيته النفسية والثقافية والاجتماعية) ، مستويات من شاركوه فى العملية السينمائية من مصورين ومهندسى الصوت وممثلين وممثلات ، لأن لكل واحد منهم خلفياته التى تجعله يعبر هو كذلك عن نظرته للعالم من خلال أداة عمله .

٢ – يقيّم الفيلم على حسب عناصر ثلاثة : العنصر الفكرى والعنصر الجمالى والعنصر الاقتصادى : بالعنصر الفكرى تتسنى له قراءة الدلالات الفلسفية ، بالعنصر الجمالى يمكنه استخراج الانسجام أو التضاد الذى بين الدلالات واللغة السينمائية ، ثم العنصر الاقتصادى الذى من خلاله يمكنه وضع المشروع فى موقعه الطبقى ؛ لأنه فى كل الحالات يمثل الفيلم وسيلة اجتماعية للاتصال بالغير .

بهذا يمكنه معرفة إن كان الفيلم يعبر بصفة شاملة وكلية عن تفرعات الموضوع المطروح سينمائيًّا واجتماعيًّا ، وهل كانت شموليته وكليته مبنية على أساس من الوضوح الفكرى أولا ؟

٣ – لا يحاول كل جهده إدماج كل فيلم فى صنف معين من الأفلام إن لم يعرف مسبقاً العناصر المكونة لهذا الصنف ، ثم استخراج هذه العناصر من الفيلم ، وفى النهاية تقديم الجديد الذى أتى به هذا الفيلم على مستوى السرد والتحليل فى نطاق حدود هذا الصنف .

٤ – أن يرجع الناقد بصفة دائمة لخلفيات الفيلم من رواية أدبية أو حدث تاريخي أو اجتماعى أو مشاكل نفسية ، ألاَّ يرجع إليها للمعرفة فقط ، وإنما للبحث والمقارنة . فمن البحث والمقارنة يتعرف على ما يجعل من الأثر الفيلمى نظرة جديدة للأثر الأدبى أو للحديث التاريخى إلخ . . .

٥ – أن يقوم بتحليل نفسيّته بصفة مجرّدة وبعيدة عن العلاقات اليومية مع العاملين فى الفيلم ، حتى يصبح نقده تحليلاً لا انطباعات تراعى العلاقات الشخصية .

٦ – أن يبتعد عن الانتقاد والشّتم والثّلب ، لأن ذلك بعيدٌ عن النقد وأصوله . وأن يعترف بأن حكمه نسبى ، ويمكن أن يتراجع فيه إذا ما ظهرت له عوامل أخرى لم ينته إليها . غير أن هذا لا يمنع الناقد من التمادى فى التشبث برأيه إن كان اقتناعه به مدعّماً بحجج يمكن البحث فيها ودراستها .

٧ – أن يكون الدّرع الأساسية لحماية حرية التعبير الأيديولوجية مهما خالفها لأن فى ذلك إثراء للسينما والحضارة الإنسانية .

٨ - أن يكون على معرفة بأصول الكتابة « اللّغوية » حتى يكون نقده لا نقدا فقط ، وإنما من آداب السينما ، وذلك على المستوى اللغوى (سلاسة التعبير وسهولة الألفاظ ومنطقية الاستنتاجات . . .) وعلى المستوى الفكرى (معرفة التيارات الفكرية السابقة والمعاصرة ، معرفة النظريات السينمائية ، تاريخ السينما ، اقتصادياتها ، سيكولوجية المتفرج والحركية الاجتماعية . . .) هذه كلها عناصر تدخل فى العملية النقدية ؛ لترفع من مستواها ، وبذلك ترفع من مستوى القارئ والمشاهد والمستمع . . .

٩ - ألاّ يحاول دائماً تلخيص الفيلم ، لأن بفعله ذلك يقدم نظرته الخاصة للفيلم قبل تحليله ، وألاّ يعطى نقده صبغة « بوليسية » فى التشهير بالتناقضات والأخطاء التى ارتكبها المخرج والعاملون معه . . .

١٠ - أن يتعدى الموقف السلبى الذى يعتمد على الاكتفاء بإدلاء الرأى فحسب ؛ ليكون موقفه إيجابيًّا أى أن يندمج فى العملية السينمائية حتى يؤثر فيها ويكون لا وساطة فقط ؛ وإنما هو عامل فعّال له موقفه العملى لا النظرى فقط . . .

١١ - ألاّ تكون علاقته بجمهور السينما لا عن طريق وسائل الاتصال فحسب ؛ وإنما أن يعمل مع « نوادى السينما » و « جمعيات الفيلم » فى تقديم وتحليل الأفلام وبذلك يكون مثقّفا بأتم معنى الكلمة ، أى من المثقَّفين العضويين الذين لهم أثر على جمهور مشاهدى السينما ؛ لتنمو

عندهم عملية الحكم الجدلية وتقوية ذوقهم السينمائى . فبعملهم هذا يكوّنون الجمهور الذى يؤثر فى السينما ويجعلها تأخذ اتّجاها أكثر صدقاً وغوصا فى أعماق النفس والمجتمع . . إلخ .

ليست هذه إلاّ إشارات على الناقد النزيه أن يعمل بها إن كان همه تطوير السينما وحسّ ووعى المشاهدين لا خدمة نفسه ومجموعة من المحترفين السينمائيين ؛ لأن هؤلاء - وإن كانت لهم المؤهلات اللازمة للنقد - هم ، كما يقول الفيلسوف « فولتير » فى « معجم الفلسفة » : حكام قادرون ولكنهم « مرتشون » . « فالناقد الخليق بهذا اللقب فنان يملك الكثير من المعرفة والذوق بدون أفكار مسبّقة وحسد . ولكن يصعب وجوده على هذه الحال » .

إن الإشارات التى ذكرناها صعبٌ وجودها فى نفس الناقد ، لذا لا يمتلك النقد من الموضوعية إلا المنهجية ، أما الباقى فهو من باب الذوق . والذوق ، عند العرب ، له معنيان : ملكة الكلام ، والاستعداد الفطرى لإدراك ما فى الكلام من جمال وما للجمال من أسرار .

وإن كان من حقنا إعطاء نصيحة للنقاد العرب ، نسوق لهم ما قاله الآمدى فى كتاب (الموازنة بين أبى تمام والبحترى) : « ولن ينتفع بالنظر إلاّ من يحسن التأمل ، ومن إذا تأمل علم ، ومن إذا علم أنصف » . فالنظر الذى هو الدراسة والبحث والتقييم ، أساس النقد السينمائى وغيره

يعتمد على التأمل والعلم والإنصاف بصورة أخرى كما يقول « لوسيان جولدمان » الفهم والشرح :

فالفهم ليس العملية الحسّية التى يلاقى الناقد بها الأثر الفيلمى ، وإنما هو « وصف العلاقات الأساسية المكوِّنة للهيكل الكاشف » والشرح هو « إدماج الهيكل الكاشف فى إطار هيكل شامل » .

والملاحظ أن قليلاً من النقاد العرب حاولوا الانعكاف على الأدب النقدى العربى ودراسته وإثراء رؤيتهم النقدية مع معرفة الفوارق القائمة بين الأدب والسينما . فقراءة عبد القادر الجرجانى وابن رشيق وابن خلدون وغيرهم من علماء الأدب العرب ومعرفة التيارات الفلسفية والنقدية العربية/الغربية ستفتح أمامهم أبواب التنظير النقدى وتخرجهم من ضيق نظرتهم التى لا تتعدى المقال اليومى أو الأسبوعى بدون الغوص فى خفايا الأثر السينمائى وربطه بمعالم الحضارة العربية/الإسلامية السالفة والقائمة .

وفى نهاية هذا القسم نقول مع الدكتور طه حسين : « إن الناقد مرآة صافية ، واضحة جالية كأحسن ما يكون الصفاء والوضوح والجلاء ، وهذه المرآة تعكس صورة القارئ كما تعكس صورة الناقد وصورة الأديب نفسه . فالصفحة من النقد الخليق بهذا الاسم مجتمع من الصور لهذه النفسيات الثلاث : نفسية المنشئ المؤثر ، ونفسية القارئ المتأثر ، ونفسية الناقد الذى يحكم بينهما بالعدل « مجلة الثقافة/١٩٣٩) .

فالإنصاف (الآمدى) والحكم بالعدل (طه حسين) والفهم والشرح (لوسيان جولدمان) ليست بالعمليات السهلة حتى لو امتلك الناقد العلم والمعرفة والذوق . إن الناقد فى عصرنا هذا محاصر ، تمام الحصار من طرف أرباب المشروعات الصناعية السينمائية وضخامة وسائل الإعلام وطغيان وسائل الإعلان ، لن تترك له كل هذه العوامل الحرّية التى بدونها ليس للإنسان من وعى معبِّر ، وبدون وعى معبر لا أخلاق إيجابية ، وبدون أخلاق إيجابية ليس للتعبير الفنى الصدق والأصالة والإنسانية .

بعيداً عن الحرية والديمقراطية ، يصبح الناقد المحروم منهما كعصفور فى قفص يحتفظ بوهم حرية الطيران !

ثلاثة تيارات نقدية

تتعدد التيارات النقدية بتعدد مناهج علم الأدب وعلوم الإنسان (من فلسفة وعلم نفس وعلم اجتماع وعلم التربية) وتطور الحركة النقدية والتعبيرية فى ميادين الفنون الأخرى والتى أكثر أهمية بتطور التعبير السينمائى نفسه ، لأن السينما ، كفن « شامل » على حد تعبير الأستاذ « دوفينيو » ، يشرب من عدة عيون أخرى وخصوصيتها هى تلك الملكة

على استيعاب هويتها من هوية الفنون الأخرى .

فالتيارات النقدية لا تعرّف نفسها بمنهجيتها فحسب وإنما بأهدافها كذلك . فهى تنطلق من موقف أوّلى مبدئى ، ومنه تحليل الأثر الفنى ، وتحاول « قراءته » على حسب ذلك الموقف حتى لو تطلّب ذلك كسر الأثر السينمائى لتركيبه مرة أخرى .

يمكن الناقد أن يبين آراءه المبدئية وما يعرفه من المخرج ومن نواياه السياسية والفنية ، ولكن يجب ألاّ تتعدى هذه المعرفة حدودها لتطغى على قراءة الفيلم ، لأنه بنية دالة على نفسها وقائمة بذاتها . ولكن بعد التقييم الأوّلى لهذه البنية الدالة ، يمكن الناقد أن يُدخل الاعتبارات الأخرى مثل ردود الفعل الاجتماعية والنفسية للأفراد وللطبقات الاجتماعية . فتكون هذه العوامل الأخيرة بمثابة الأدلة « العلمية » لتعزيز أو تفنيد أيديولوجية الأثر السينمائى .

وبما أن التيارات النقدية متعددة على حسب أهدافها ويصعب تقديمها كلها هنا – اخترنا أن نقدم لثلاثة تيارات نرى أنها ممثلة للقسم الأعظم من التيارات النقدية وهى : الماركسية والتاريخية/الاجتماعية والفيلمولوجية (علم الأفلام) .

(١) التيار الماركسى :

كلّنا يعرف جيّداً رأى المفكر ورجل الدولة « لينين » عندما قال سنة

١٩٠٧ : « بالنسبة إلينا – السينما هى أهمّ الفنون » . هذه المقولة أصبحت من طقوس النقد الماركسى ، تعاد وتلاك في المناسبة وفى غير المناسبة ، غير أن ما لا نعْرفه هو موقف « رجل الثورة الدائمة » « ليون تروتسكى » عندما اعترف سنة ١٩٢٣ : « إذن لم نضع أيدينا على السينما حتى الآن ، فذلك يدل على أننا سذّج وجهلة إن لم أقل أغبياء . السينما أداة تفرض نفسها بنفسها . إنها أحسن وسيلة للتبشير . . . »

ها هو ذا الموقف المبدئى للماركسيّين (بصفة عامة) من الفن السينمائى . موقف يتأرجح بين أهمية السينما كفن وأهميتها كفن لخدمة تيّار سياسى معيّن وهو الماركسية وبالأصح الشيوعية .

النقد الماركسى حتى لو آمن بهذه الوجهة فهو من التيّارات النقدية التى أدّت خدمات جليلة يعترف بها أعداؤها .

فالعنصر الأول الذى يعتمد عليه هذا النقد هو عنصر « الكلية » أو « الشمولية » . لأن الفيلم يكوّن « نظرة للعالم » بعواملها العلمية والفنية ، عناصرها الاجتماعية والذاتية ، بتناقضاتها ووحدتها .

والسينما برغم ولادتها بين أحضان الرأسمالية ، أتت لتخرجنا من متاهات الفلسفة المثالية للفن . التى تروجها حتى الآن السينما الأميريكية وبالأخص الهوليودية منها .

ثم إن أى فيلم تعبير فرد « متميز » تجمعت فيه آمال وآفاق الفرديات الأخرى المكوّنة لطبقة اجتماعية أو لتحالف طبقى معين . وهدفه تفجير

التناقضات الأساسية الراسبة فى المجتمع سواء على مستوى الأفراد أو على مستوى التجمعات . غير أن هذا التعبير الفردى عن الجماعة ومشروعاتها العديدة والمتشابكة يأخذ سياقاً فنيًّا يعتمد قبل كل شىء على حسّ ووعى وعمق تجربة الفرد المخرج كما يقول الفيلسوف المجرى « جورج لوكاش » . نرى أن النقد الماركسى وإن أعطى الأولوية الجماعة – لم يغفل قيمة الفرد المثقَّف ومؤهلاته الذاتية للتعبير عن نفسه وعن التحركات الاجتماعية من خلال « حسّه السينمائى » (سرجى إيزنشتاين) وذلك يعنى الإشارة لدور الخيال فى عملية تمثيل الواقع تمثيلاً « جذريًّا » (الرجوع إلى الإنسان) ، لأن موضوع الفن على حسب رأى « بيلا بالاش » ليس البرونز ولا الرخام وإنما الإنسان الحى . والنقد الماركسى فى ممارسته يحترم قواعد ثلاثة :

١ – البحث فى احتمال أن المخرج قد استنتج بصفة علمية ومنطقية كل الدلالات المتجردة عن المقدمات المعمول بها فى بداية الفيلم .

٢ – تقييم المواقف المبدئية التى يمكن أن تلغى كلية أو تكيّف أو ترفض كما لو أنها لم تعد قائمة تاريخيا .

٣ – البحث فى احتمال أن المواقف المبدئية متجانسة بعضها مع بعض أو عن ضعف أو عدم مقدرة المؤلف وعن تأثير هذه النقاط بنقاط أخرى متناقضة معها جذريا أو غير مقبولة تاريخيًّا .

تعنى هذه النقاط بالنسبة للناقد الماركسى أن ينتبه إلى عنصرين :

عنصر الترابط المنطق وعنصر الوحدة ، لأن كثيراً من الأفلام تبدأ من مبدأ وتنتهى بمبدأ آخر يتناقض هو والأول بصفة جوهرية دون أن يكون لذلك سبب منطق ناتج عن التطور الدرامى والقوانين العلمية والاجتماعية .

ولمعرفة الترابط المنطق والوحدة ، يستعمل الناقد عملية (الفهم/الشرح) وهى أولاً التعرّف على العلاقات المكوّنة للفيلم ثم البحث عن إقامة العلاقة الموضوعية بين الفيلم والإطار العام (السينما ونفسية المخرج ومواصفات المجتمع) .

وهدف هذا المنهج هو التكيّف على حسب العناصر التالية المعرّفة لأى فيلم ، وهو أنه :

١ - عملية تكييف الواقع ، وهذا ما يعطيها طابعها الشعورى .
٢ - اقتراب من الترابط المنطق والتهيكل الكلّى والشامل .
٣ - العمل على تحوير البنية الاجتماعية التى ينتمى إليها المخرج .

هذه العناصر هى ما يسميها لوكاش « بآفاق الأثر الفنى » التى لا يخلو منها أى فيلم . فمعرفتها وتعاملها بمنهجية البحث السابق ذكرها تؤدى إلى القراءة الموضوعية والشاملة للسينما .

تبقى هنا المشاكل المتفرعة والتى يستحيل علينا عرضها هنا وهى نظرية « السينما المطلقة » لبيلا بالاش ، ظاهرة وجوب « القصة » (الحدوتة) لزافاتينى ، « سينما العين وبرامجها » لدزيجا فرتوف ، « النقد الموجه »

لجويدو أريستاركو إلخ . . .

لكن نود ولو بصفة مقتضبة تقديم آراء النقاد الماركسيين من المسائل التالية :

هدف الفيلم :

على حسب تعريف « أدورنو » : الفيلم فى حقيقته « ذئب تحت قناع راهبة » ، أى أن « نغمة كل الأفلام هى نغمة تلك الساحرة التى تقنع من تريد افتراسهم بلا زمتها : هذا الحساء جيد ، أيعجبك هذا الحساء ، كل منهُ الكثير ستتحسن صحتك . . . » أى أن كل الأفلام تعامل المتفرجين بانسياقهم وقتل وعيهم وترديد النغمة نفسها . هذا موقف أدورنو الذى يضع فى السلة نفسها كل الأفلام الهادفة والمسلية .

وليس هذا موقف كلّ الماركسيين . إنهم يرون أنّ هدف فيلم إنما هو إيصال التجربة للآخرين مهما كانت قيمة هذه التجربة والهدف من هذه العملية هو أن يساعد الفيلم المتفرجين على الرؤية داخل أنفسهم والتعرف على بيئتهم .

البطل الإيجابى :

هو البطل « الفردى » الذى يتمحور عليه الفيلم بصفة ظاهرة ومغّالىً فيها ، ذلك الذى يحمل الأهداف الكلية ويسلك مسلك « القائد » فى علاقاته مع المجاميع .

بهذا التمركز تصبح المجاميع أشباحاً لا قيمة لها إلاّ وظيفة إظهار قيم هذا البطل . ويؤثر هذا التمركز على آفاق الفيلم وعلى شكلياته الروتينية (استعمال مبالغ للقطة الكبيرة مثلاً ، تكرار اللقطة الأميريكية ، إلخ . . .) وتوثيق القيم الهامشية (القوة ، العدل ، الشرف ، الإنسانية . . .) فتصبح اللغة السينمائية ركيكة ومعادة وتسوق للمشاهد النتائج الأيديولوجية نفسها . وفى ذلك لا فرق بين فيلم أميركى وفيلم سوفياتى مع الاختلاف الكبير الذى يفرق بين الهياكل الاجتماعية التى نبع منها هذان الفيلمان .

ويبين « باسكال كانى » منزلة « البطل » فى السينما الهوليودية فيقول فى العدد ٢٣٩ من « دفاتر السينما » : « هو ذلك الذى لا يحتويه الصراع الطبقى (. . .) إذَنْ موقعه الحقيق يُقَيّم على حسب وظيفة التصفية الأيديولوجية المدعمة بوهم اختلاقه ، (اختلاف البطل عن سائر الناس) .

وفى هذا السياق ، يتابع « كريستيان زيمر » هذا المنطق فيقول : « إن بطل السينما ليس مثالاً ، إنه الانعكاس الخافت لمثال آخر موجود قبله ، نتاج شاق لعملية مزج الاتجاهات (الأيديولوجية) والأنماط المهيمنة ، لذلك ، فهو يخضع على حسب رأى « أدورنو » لقوانين الفن الصناعى الذى ينتج العوامل الثقافية بحسب معايير الزيادة الإنتاجية وتوحيد الأنماط وتقسيم العمل كما هى الحال داخل ميدان عمل الرأسمالية

(جريدة لوموند الديبلوماسية ، فبراير ١٩٧٩) .

ولكى يقاوم هذا الاتجاه اتجه جمع من السينمائيين الشباب نحو « البطل الجماعى » أو البطل السلبى الذى يعرفه لوكاش « بالبطل الإشكالى » ، ذلك الذى لا يعرف الحقيقة ؛ وإنما يبحث عنها ، لا يملك المعرفة المسبقة ؛ وإنما يتجه نحو الشك النسبى . إنه يصبح دلالة لا حقيقة ، صورة دالة لا أحجية (صورة ذهنية) . والأكثر أهمية أنه يحمل داخله صراع التناقضات وأمثلة ذلك : « بيرو المجنون » لجودار ، «أرض الوعد الكبير» لفايدا ، «المخدوعون» لتوفيق صالح إلخ . . .

الانعكاس الفنى :

هو من أهم المشاكل التى اعترضت فكر النقاد الماركسيين ، لأن موقفهم المبدئى من المسائل الفنية وتفاعلها مع العالم المحيط موقف ملتبس ؛ لأنه يقول أويفهم كتفوق العالم المحيط على التجربة الفنية . والحقيقة هى أنهم يؤمنون بأن الفيلم ليس تعبيراً مطلقاً ؛ وإنما هو نسبى لا يكوّن كلية الانعكاس العلمى لما يطرح فى المجتمع . لذلك نراهم يفرقون بين الحقيقة الاجتماعية والحقيقة الذاتية التى هى نظرة الفنان للعالم . فعلى الناقد إذن أن يفرق بين الانعكاس العلمى والانعكاس الفنى ، بين المعطيات الموضوعية المستقاة من الواقع العام وبين النظرة الفردية الناتجة عن التجربة الذاتية . وفى هذا يقول « جرامشى » : إن

الناقد الذى يلغى الانعكاس الفنى للواقع لا يقوم بنقد فنى ؛ وإنما بنقد سياسى ، و « النقد السياسى البحت » ممل فى نهاية الأمر ؛ لأنه لا يترك حرية التحرك لخيال المخرج ، ولكن يحصره فى قوالب جاهزة منظَّرة مسبقاً أكثر مما هى مستوحاة من التجارب الفنية الأخرى . فالناقد الذى يصرح بأن « هذا الفيلم هو السينما » ناقد بعيد عن التقييم الجمالى للسينما واختياراته غير مبررة وبدون أرضية جمالية وفنية .

إن إعطاء الانعكاس الفنى حرية الوجود يمكّن الناقد من إقامة التفرقة بين ما هو تناقض رئيسى وبين ما هو مطابقة سطحية ووحدة جوهرية . فبالتعرف عن هذه المحاور الفنية يكون الناقد قد قام فى عملية واحدة بتقييم فنى وتقييم موضوعى للفيلم » .

إن المسائل التى يطرحها النقد الماركسى أمام الفيلم والتعبير الفيلمى عديدة ، ولا يتسع المجال لتقديمها ، غير أنه قبل الانتهاء من هذا الباب نشير إلى موقف النقاد من التقييم النقدى القائم على العنصر التقنى وحده إنه موقف رفض تام ، لأنهم يعتبرونه مقتصرًا على استخراج خبايا الأثر السينمائى ومعرفة النظرة التى يلقيها المخرج على عالمه . وفى هذا المجال يقول « لوكاش » : « تجاه السينما والنقد السينمائى اللذين يتحركان على المستوى الخارجى والسطحى للتقنية السينمائية – يجب تقديم البديل : نقد موجه بصفة جمالية إلى الداخل ، نقد عامل بعمق ، نقد لو ذهب إلى أبعد حدود الحقيقة والدقة فسوف يلتقى حتما والإنسان ، الإنسان الحقيقى الذى

بين الناس ، هو معهم وضدهم ، الإنسان المتألم والمناضل فى المجتمع . . . » .

(ب) النقد التاريخى/الاجتماعى :

تحت هذا العنوان تتجمع التيارات النقدية المختلفة عن النقد الماركسى والنقد العلمى . إنها تيارات تستعمل السينما كأداة لدراسة الظواهر الاجتماعية . والنقاد الذين يقومون بهذا العمل لا ينتمون كلهم لعالم النقد ، وإنما منهم من يهتم بالسينما كوسيلة لدراسة المجتمع لا غير ، وإن جمعناهم فى قسم واحد ، ذلك لأن همّهم الأول والأوحد هو استقراء ما للسينما من علاقة مع المحيط الاجتماعى وما لهذا الأخير من تأثير على عملية الإبداع السينمائى .

وهذا النقد هو أقدم التيارات النقدية إذ يؤرخ وجوده بعنصرين ، عنصر إقامة حركة نوادى السينما (١٩٢٢) وظاهرة اكتساب السينما صفة الهيمنة على الحياة الاجتماعية اليومية .

وإذا كانت « الشمولية » حجر أساس النقد الماركسى فإن التيار التاريخى/الاجتماعى يعتبر أى فيلم مهما كانت مواصفاته « عاملاً تاريخيًّا » قبل أن يكون ظاهرة تعبيرية/فنية .

ويقيّم هؤلاء النقاد كل فيلم على حسب عناصر أربعة :

١ — موقف السلطة (رأس المال/البيرقراطية/السوفيات/مراكز

القوة) من السينما والبحث عن كيفية احتوائها .

٢ – فعالية السينما فى الحياة اليومية واعتمادها لذلك عدة وسائل لتكييف الجمهور ، وبعث حاجة الذهاب إلى السينما (اللغة السينمائية . وسائل الإعلان ، عمليات التبرير) .

٣ – الاعتراف بأن أمام ظاهرة سطوة السلطة على السينما تنبع عمليات المقاومة عبر عدة قنوات (اللغة السينمائية ، التجمعات السياسية/السينمائية ، تعاونيات الإنتاج . . .) .

٤ – قراءة السينما اجتماعيًّا وقراءة المجتمع سينمائيًّا . أى وجوب استعمال السينما لدراسة الظواهر الاجتماعية . فعلى كل مؤرخ أن يسائل قراءته الذاتية لماضى المجتمع باللجوء إلى السينما والاعتماد عليها ؛ لأن « أى فيلم مهما كانت قيمته يتعداه محتواه ويخرج عن أيدى الرقابة وكثيراً من الأحيان عن أيدى المصوّرين أنفسهم » ولا يمكن أى سلطة أن تراقب السينما بصفة كاملة إلا إذا منعت بيع الكاميرات .

هذه المواقف المبدئية لا تفرق بين الأفلام الروائية والوثائقية والجرائد المصورة وكل وثيقة أساسها الفيلم المصوّر . ويبنون نقدهم فى اتجاهات ثلاثة :

١ – نقد صحّة الوثيقة السينمائية .

٢ – نقد التطابق الذى بين الوثيقة والحالة الاجتماعية .

٣ – النقد التحليلى للوثيقة .

ولتحقيق هذه المناهج يستعملون الوسائل الدراسية المستعملة فى ميادين العلوم الإنسانية من دراسة ميدانية ومقارنة ، من بحوث أفقية وعمودية للمجتمع وما يشغله فى الفترة المعينة من تطوره ابتداء من المعنى الظاهر للفيلم أو ما يقرأ لأول مشاهدة ، بعدها يقومون بعملية البحث عن العناصر الكاشفة (٢) العديدة فى الفيلم نفسه ثم ضربها بعضها ببعض للوصول إلى المحتوى الخفى للفيلم (٤) ولكن مع العلم أنه مهما كانت دقة وعلمية المنهج النقدى فستبقى فى قراءة الفيلم زوايا غامضة (٥) يصعب استجلاؤها بصفة محددة . لا يمكن إقامة هذه القراءة إلا بمعرفة التفاعل الذى بين ما هو خارج الفيلم : المجتمع والأيديولوجية (٣) والفيلم نفسه (١ وام) كما يبينه الشكل التالى المأخوذ من كتاب المؤرخ الفرنسى « مارك فيرو » وعنوانه « تحليل الفيلم تحليل للمجتمع » وذلك عن طريق دراسة وافية ومقارنة لفيلمين مختلفين : الأول « تشابابيف » للأخوين السوفياتيين فاسيلياف (١٩٣٤) والآخر فيلم « الوهم الكبير » للمخرج الفرنسى « جان رينوار » (١٩٣٧) .

والنتائج التى توصّل إليها هذا الصنف من النقد هى أن :

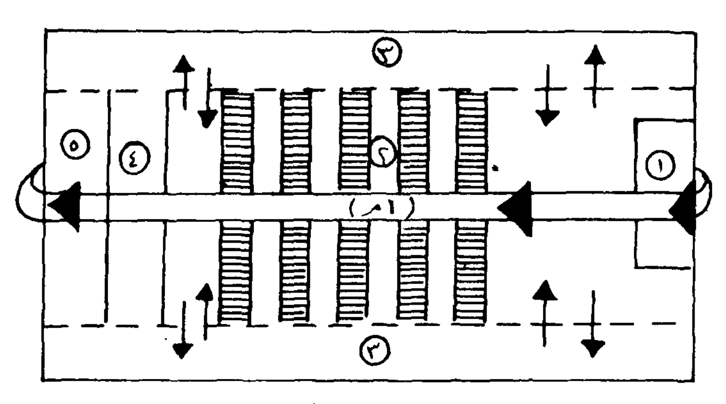
محتوى الفيلم ليس المحتوى المقروء عند العروض الأولى .

كل فيلم يحمل فى داخله بنية دالة تشير إلى المعنى الخفى .

كل فيلم يحمل معنى مختلفاً واختلاف الفترات الاجتماعية للمجتمع نفسه .

قراءة وتحليل فيلم معين تكون قاصرة إن لم تأخذ فى حسابها ما حذفته الرقابة السياسية والذاتية وما للمحذوف من أثر على معنى وبنية الفيلم .

خلاصة هذا أن كل فيلم - « نسبى » المحتوى و « خصوصى » السرد السينمائى . وننتهى من هذا الباب بالرجوع إلى موقف هذا التيار النقدى من السينما . إنه يعتبر « أن الفيلم ، وثائقى أو روائى ، حبكة حقيقية أو خلق ، صورة من الواقع أو عكس ذلك ، فهو :



(١) المعنى الظاهر للفيلم

(١ م) الفيلم

(٢) البحث عن العناصر الكاشفة

(٣) خارج الفيلم : المجتمع + الأيديولوجية

(٤) المحتوى الخفى للفيلم

(٥) دائرة الغموض الدائم

تاريخ ونظرة تأريخية (. . .) إن أى فيلم يملك قيمة الوثيقة التاريخية ، يمكن الاعتماد عليها لاستقراء الظواهر والحالات الاجتماعية/التاريخية ومثلاً ، دراسة من هذا النوع لأفلام « حسن الإمام » أو « نيازى مصطفى » أو « نادر جلال » أو غيرهم تعلمنا أشياء عن المجتمع المصرى العربى مثل ما تكون الحال عبر دراسة آثار طه حسين الأدبية أو توفيق الحكيم المسرحية أو نجيب محفوظ الروائية .

وبهذا تكون السينما وأفلامها قد احتلت مركز المرآة العاكسة لتحركات المجتمع ومنزلة الثّقة لدى أهل الثقافة « المكتوبة » .

(حـ) النقد العلمى (الفيلمولوجية) :

أساس هذا التيار انبثاقه وانشقاقه عن « علم الأعراض اللغوية » التى أسسها عالم اللغة السويسرى « سوسور » (١٨٥٧/١٩١٣) الذى يعتبر أن اللغة « نظام مجرد وحدث اجتماعى » والكلام « واقع معاين وفردى » . ويأتى بعد ذلك دور « يمسلفز » وآخرين .

بدأ تطبيق نظرية علم اللغة على السينما منذ عشر سنوات على الأقل بنشرّ بحوث « كريستيلين ماتز وبتّينى وإكّو وجارونى » . تعتمد نظرتهم للسينما على كونها « نصًّا » يعتمد فى سياقه على نسَق لغوى وإشارات فقهية ودلالات فنية ، ومع ذلك فهى « حدث » وبهذا تربطها علاقات كثيرة بعلم النفس وعلم الجماليات وعلم الجماهير وعلم اللغة بصفة خاصة .

زيادة على أن كل فيلم « قطعة » سينمائية . ويجب فهم « قطعة » فى معناها الموسيقى :

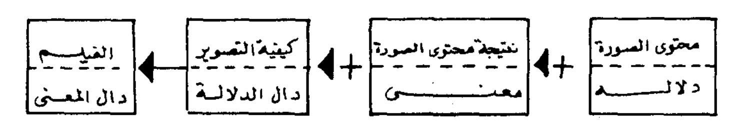
بهذا يقولون بوحدوية الفيلم ، بصفته اللغوية وأنماطه السردية ، لذلك نرى أن اهتمامهم الأول هو التفرقة بين السينما « لغة » والسينما « تعبيراً أو تصوّراً » .

فإن كان النقد الماركسى يرفض التقنية فإن الفيلمولوجية تعتمد عليها اعتماداً تامًّا إذ تؤمن بأن مقدرة الفيلم على « السياق القصصى » مبنية على أنماط فكرية وذهنية مدعمة بقوالب لغوية أساسها « التركيب » (المنتاج) و « أن المرور من صورة إلى صورتين يعنى المرور من الصورة إلى اللغة » وبذلك يفصلون الفيلم (ولو لفترة) عن العالم المحيط ويدرسونه كما أنه وُلد من لا شىء !

وإذا كانت السينما فى نظر الماركسيين « حدث اجتماعى » وفى نظر النقاد التاريخيين « عامل تاريخى » فإن الفيلمولوجيين ينظرون إليها وهى « حدث لغوى » ويبنون ذلك على أهمية عملية « التركيب » وأثرها على السياق السردى من الصورة الدّالة على محتواها إلى مجموعة الصور المتشابكة بصفة جدلية لتعطى آثاراً مختلفة الدلالات . وفى هذا يقولون : إن السينما لم توجد إلا يوم أن جابهت إشكاليات السرد القصصى واعتمدت على « نسَق دال وذاتى وخصوصى » منذ ١٩١٠ (بداية النجومية) .

ولنتبين ما المفهوم من الحدث اللغوى ، نسوق ما قاله « كريستيان ماتز » فى هذا الموضوع : « إن علم أعراض السينما ينقسم إلى علم أعراض المعانى وعلم أعراض الدلالات » ، مع الأول نقترب من السينما كفن ومعَ الآخر نحدّد التعابير الجمالية وهى التى تدلنا على نوعية وطبيعة الفيلم . والفرق بين المعنى والدلالة فرق كبير ؛ إذ الأول يقوم على التفاعل بين الدلالات والآخر على التركيب المساحى للصورة الواحدة ، ولتبيان ذلك نسوق التركيبة التالية من فيلم بوليسى :

لنا « ميناء وطريق عاكس لنور المصابيح » يعطى ذلك الشعور بالخوف والريبة (المعنى) . الميناء مهجور ومظلم وملىء بالصناديق والمراقيل (دلالة) . أما « دال الدلالة » فهو التفاعل بين المعنى والدلالة : أى عملية التصوير (موقع الكاميرا ، حركتها ، حجم اللقطة وطبيعة إضاءتها) ، كل هذا يؤدى إلى « دال المعنى » .



نتيجة هذه العملية التقسيمية هى إظهار أن السينما « ميدان مستقل لغويًا ، ولغته ليست وسيلة لتقديم المادة ؛ وإنما هى اتصال شعورى مستقل عن علاقات إنتاجية المادة » (جيان فرنكو بتّتينى) . وبتفاعل السينما مع الفنون الأخرى فإن كل فيلم لا يعطى معناه من محتوى صوره ؛

وإنما من كيفية إظهار هذا المحتوى . لذلك يعرّفون أى فيلم بالمكوّنات التالية :

١ – صور لها على الأقل مستويات ثلاث (صور فوتوغرافية ومتحركة ومتعددة القراءات) .

٢ – رسوم تخطيطية مماثلة لما ستظهر على مساحة العرض (الشاشة) .

هذان العنصران يكفيان تكوين أى فيلم (السينما الصامتة) .

٣ – أصوات إنسانية (الحوار)

٤ – أصوات موسيقية (يمكن أى فيلم أن يوجد بدون موسيقى : التجربة الأولى لفيلم « نوة » للمخرج الجزائرى عبد العزيز الطلبى) .

٥ – أصوات « طبيعية » .

وهدف هذا الصنف من النقد حتى لو أوهمنا بعدم كشف علاقة الفيلم بالمجتمع هو « كيفية فهم عملية فهم الجمهور للفيلم » . ولقد أعطى هذا النقد ثماراً طيبة ونتائج جليلة فى دراساته لأفلام معينة أثّرت فى أفلام الشباب ، وأوجدت صيغة سينمائية جديدة تتمثل فى أفلام « مرسال حنون » و « مايكل سنو » ، و « بونوا جاكو » وغيرهم التى يمكن مشاهدتها فى مهرجانها الخاص بها (مهرجان « هيار » بفرنسا) وكما قالت مرة الكاتبة والمخرجة الفرنسية « مارجريت دوراس » : « إن لم تكن « السينما المختلفة » سينما اليوم فهى حتما سينما الغد ؛ « لأنها لا تكتفى

بالبديهيات السينمائية والجمالية ؛ وإنما تذهب إلى ما وراءها للبحث عن صيغة سردية جديدة تخالف بنيات السينما القائمة اليوم . (كتاب المنظر الفرنسي « دومينيك نوجيز » : « السينما بصفة أخرى ») .

* * *

ونأمل أن يكون القارئ العربي قد وجد في هذا الكتيب لا « التّعريف الحق للنّقد السينمائى » ؛ وإنما تسبيته وأهدافه والأكثر أهمية ، كيفية الوصول إلى « الممارسة النقدية والتناول النقدى » .

تونس ، باريس . (١٩٧٨)

رقم الإيداع	١٩٨٢/٢٧٨٦
الترقيم الدولى	ISBN ٩٧٧-٠٢-٠٠٥٣-٠

١/٨٠/٦

طبع بمطابع دار المعارف (ج . م . ع .)